

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021
Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

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

DIRECTORA

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

EDITOR ACADÉMICO

ÁLEX FLORES FLORES
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1899-4878>
E-mail: alex.floresf@pucp.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

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

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Perú
E-mail: rgonvig49@gmail.com

JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA
Centro de Estudios Vallejanos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7244-4327>
E-mail: jorgekishimoto@yahoo.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 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, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: dcabel@unaj.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

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

ENRIQUE FOFFANI
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: e.foffani@yahoo.com.ar

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

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

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

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

FRANCISCO JAVIER PÉREZ
Asociación de Academias de la Lengua Española, España
E-mail: franciscojavierperez@gmail.com

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

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

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

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Gloria Pajuelo Milla (corrección de textos), Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño), Miguel Condori Mamani (diagramación) y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8

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: archivovallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es de 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 de manera anónima por especialistas externos a nuestra casa de estudios.

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 arbitrated anonymously by external experts to this institution.

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.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8

TABLA DE CONTENIDO

- Presentación
11 IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
- Dossier del IV Congreso Internacional
«Vallejo Siempre» (New York, 2021): Varia**
- 15 Pedro Barrantes Castro, editor de César Vallejo
SANDRO CHIRI JAIME
- 35 Vallejo: *Cultura Infantil*, parte del archivo
andino rescatado en Trujillo
MARA L. GARCÍA
- 59 Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de la
masculinidad del cholo en *Fabla salvaje*
JAVIER MUÑOZ-DÍAZ

La ventana, la calle, la tinta, el garabato...
César Vallejo contra la realidad de su tiempo

83 ANTONIO MERINO

La India y César Vallejo

91 ENRIQUE BERNALES ALBITES



Esta
presentación
se encuentra
disponible
en acceso
abierto bajo
la licencia
Creative
Commons
Attribution 4.0
International
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 11-12

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5219



Presentación

El octavo número de *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* reúne la segunda parte de las ponencias presentadas en el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre» (Nueva York, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2021). A diferencia de los trabajos compilados en la anterior edición, centrados en la poesía vallejana, en el número actual se abordan temas diversos. Así, dos artículos se centran en las obras literarias de nuestro vate universal: de un lado, el hallazgo de *Cultura Infantil*, revista resguardada en la Universidad de Brigham Young desde el 2019 y en la cual Vallejo publicó diez poemas didácticos, entre los que destaca «Fosforescencia»; de otro lado, la crisis de la masculinidad subalterna del cholo Balta Espinar, protagonista de *Fabla salvaje*, novela breve de tendencia gótica y pedagógica.

Además, incluimos un artículo que describe la autoedición de Vallejo en nuestro país y subraya la loable labor editorial de Pedro Barrantes Castro, quien dirigió la serie *La Novela Peruana*, donde se publicó *Fabla salvaje* (1923); mientras que otro trabajo resalta el compromiso político de la producción periodística de

Vallejo, dado que expone su ética y su ideología mediante sus crónicas y artículos. Por último, en este número también se recoge un novedoso trabajo que explora la presencia de referentes de la India en *Los heraldos negros* (1918), así como las menciones de los escritores indios Tagore y Krishnamurti en los artículos periodísticos publicados en *Mundial*, *El Norte* y *Variedades*, y las traducciones de la poesía vallejana en lenguas de la India.

Como se aprecia, la riqueza de la pluralidad temática de esta edición confirma la gama de posibilidades interpretativas de la producción literaria vallejana y arroja nuevas luces sobre los circuitos editoriales en que se gestó. Esperamos que estos aportes impulsen otros trabajos académicos. Agradecemos tanto a los autores como a los revisores ciegos por su gran apoyo en este número de la revista, siempre dedicada a la promoción de investigaciones rigurosas y originales sobre la obra literaria de César Vallejo, nuestro poeta universal.

DR. IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Rector de la Universidad Ricardo Palma

Lima, diciembre de 2021

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021

ISSN: 2663-9254 (En línea)

**DOSSIER DEL IV CONGRESO
INTERNACIONAL «VALLEJO SIEMPRE»
(NEW YORK, 2021): VARIA**





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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 15-33

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5220

Pedro Barrantes Castro, editor de César Vallejo

Pedro Barrantes Castro, César Vallejo's editor

SANDRO CHIRI JAIME

Universidad ESAN

(Lima, Perú)

schiri@esan.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8054-2453>



RESUMEN

El presente trabajo se detiene en las ediciones que César Vallejo realizó de su propia obra en el Perú y en el único editor que tuvo en nuestra patria: Pedro Barrantes Castro. El artículo revisa tanto la experiencia de la autoedición de Vallejo como la de ser editado por Pedro Barrantes Castro bajo los estándares que exige la ley. Asimismo, el texto pone énfasis en la experiencia del joven Barrantes a través de su sello editorial The University Society Inc. que impulsó la serie «La Novela Peruana», desde Lima, en 1923.

Palabras clave: César Vallejo; Pedro Barrantes Castro; The University Society Inc.; *Fabla salvaje*; «La Novela Peruana».

Términos de indización: literatura nacional; novela; Perú (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This paper focuses on the editions that César Vallejo made of his own work in Peru and on the only editor he had in our country: Pedro Barrantes Castro. The article reviews both the experience of Vallejo's self-publishing and the experience of being edited by Pedro Barrantes Castro under the standards required by law. Also, the text emphasizes the young Barrantes' experience through his publishing house The University Society Inc. that promoted the series «La Novela Peruana», from Lima, in 1923.

Key words: César Vallejo; Pedro Barrantes Castro; The University Society Inc.; *Fabla salvaje*; «La Novela Peruana».

Indexing terms: national literatures; novels; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 10/05/2021

Revisado: 25/07/2021

Aceptado: 10/11/2021

Publicado en línea: 27/12/2021

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

Después de su experiencia carcelaria, César Vallejo salió dispuesto a renovar su vida como individuo y escritor. Tiene derecho ahora a restaurar su existencia como todo hombre que ha vivido y sufrido. Era necesario para él reivindicar su imagen de ciudadano probo, por un lado, y, por otro, encender todo su ingenio para diseñar un posible viaje a Europa.

Vallejo sabe, además, que necesita potencializar su capacidad creativa para corregir, retocar y publicar los textos inéditos donde vertió su sangre y tormento; necesita demostrarse a sí mismo que sus poemas y cuentos tienen algún valor, y que ha llegado el momento de difundirlos.

Se puede hablar de una cartografía creativa de Vallejo, desarrollada entre 1915 y 1923, compuesta por su tesis universitaria, los dos poemarios que autoeditó, un conjunto de relatos cuya edición pagó con el dinero de un premio literario que obtuvo y la ayuda económica de su amigo Crisólogo Quesada, y una novela breve. Ocho años nada fáciles marcados por amores quebrados, un intento de suicidio, trabajos mal remunerados y perdidos, la muerte de su hermano Miguel, el inesperado fin de su madre a los 68 años, la experiencia carcelaria de 112 días entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, la reapertura del expediente judicial en 1923 y las enormes ganas de dejar el Perú a sabiendas de que cuenta con poco dinero.

2. EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA CASTELLANA (1915)

En este recuento, es pertinente señalar que su investigación *El Romanticismo en la poesía castellana* le sirvió para obtener el grado académico de bachiller en la Universidad Nacional de La Libertad en septiembre de 1915; este grado lo facultaba de inmediato a continuar estudios doctorales, asunto que retomaría años después —de manera incompleta— en la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Lo cierto es que la brillante sustentación de la mencionada tesis de 53 páginas motivó que obtuviera el sobresaliente calificativo de 19 y que el doctor Eleazar Boloña, su maestro y asesor, se sintiera plenamente orgulloso de su pupilo. Como era costumbre entre los graduandos de la época, Vallejo fue muy cuidadoso al presentar los ejemplares de la tesis que su alma máter exigía; por tal razón,

los mandó a imprimir en la Tipografía Olaya, ubicada en la calle Progreso 511 de la ciudad de Trujillo.

3. LOS HERALDOS NEGROS (1918)

Luego, con ahorros propios, divulga *Los heraldos negros*, su primer poemario, en cuya portada aparece registrado 1918 como año de publicación, aunque el volumen comenzó a circular recién a mediados del año siguiente; tuvo 153 páginas, además de las dedicadas al índice y a la que señala las erratas. La edición demora en salir en tanto que Vallejo espera inútilmente el prólogo prometido por su amigo Abraham Valdelomar. Sospecho que en ese lapso Vallejo interviene y retoca constantemente los originales en las pruebas de galera y añade uno que otro poema que escribe en aquellos meses. ¿Cuántas veces le fue permitido interrumpir el trabajo habitual de los talleres gráficos? ¿Cuántas veces molestó a los linotipistas para incluir un texto nuevo o modificar algún otro? No lo sabremos con exactitud, pero sus coetáneos sospechan que son seis o siete las versiones previas a la definitiva. Marta Ortiz Canseco (2009) ha estudiado con interés este tópico. Por su parte, Juan Espejo Asturrizaga (1989) brinda información detallada sobre el tema: el autor contrató los servicios de una imprenta del Centro de Lima que respetó el formato de caja 14 x 19 cm. El tiraje fue de 200 ejemplares y el valor de cada uno, 2.50 soles. El mismo Espejo refiere que «Vallejo encargó la edición a una imprenta de la cual era propietario un señor Souza Ferreira, que tenía su local en la calle de la Pileta de la Merced» (p. 95) y añade que el poeta «pagó la edición en dos partes. La primera al hacer la entrega de los originales y la segunda, tan luego como se terminó la impresión» (Espejo, 1989, p. 85). Información ampliada sobre este y otros temas la ofrece una reciente biografía del bardo norteño escrita por Miguel Pachas Almeyda (2018).

4. *TRILCE* (1922)

En 1922, Vallejo publica *Trilce*, su segunda colección de poemas, cuyo título tentativo era *Cráneos de bronce*. Contiene 121 páginas, además de las XVI numeradas en romanos, que corresponden al prólogo-testimonio firmado por Antenor Orrego. El conjunto se presenta como vanguardista e innovador, y poco comprensible para un público acostumbrado a la rima fácil y sonora. «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética» (Vallejo, 2002, p. 46), añade el autor en una carta que dirige al prologuista manifestando así su sinsabor por tanta indiferencia.

Se sabe que *Trilce* se imprime en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima con un tiraje de 200 ejemplares; el precio de cada uno fue de 3 soles y tuvo un formato de 19 x 13.4 cm. En la portada se aprecia un dibujo del rostro del vate elaborado por el artista loretano Víctor Morey Peña (1900-1965). En el colofón se lee: «Se acabó de imprimir este libro en días de primavera del año de 1922». Sus amigos de entonces relatan que Vallejo cambió el rótulo del conjunto cuando el volumen estaba en prensa. De las posibilidades que tuvo, Vallejo eligió, finalmente, *Trilce*. El libro comenzó a circular en octubre de aquel año; cabe advertir que fue financiado por el propio autor. Al respecto, Espejo (1989) recuerda lo siguiente: «César contrató la edición por 150 soles. Como al terminarse la impresión no pudo pagar sino parte de esta cantidad, sólo se le entregó un número limitado de ejemplares. Posteriormente, conforme fue consiguiendo dinero, continuó recogiendo otros ejemplares» (pp. 136-137). En conclusión, para el poeta, no solo la escritura de este libro significó un riesgo vertiginoso con el lenguaje, sino que la deuda monetaria con la administración de la Penitenciaría implicó doblar esfuerzos para sufragarla.

Mayor suerte tuvo Vallejo con la segunda edición de *Trilce* que José Bergamín¹ y Gerardo Diego impulsaron y editaron en Madrid, en 1930, con el sello Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A., en un volumen de 206 páginas². En el prólogo-noticia, Bergamín anota que el libro, en el Perú, fue «acogido con indiferencia o con hostilidad» (p. 9). Pese a que Vallejo no estuvo muy complacido de la edición madrileña por la presencia de alguna que otra errata, es pertinente mencionar que, por el tiraje de mil ejemplares, el bardo liberteño, según Stephen Hart (2014), «recibió 1,500 pesetas provenientes de derechos de autor» (p. 238).

Si bien Espejo acota que César Vallejo no tenía «el menor sentido del dinero y menos del ahorro, [ni] un espíritu de precaución» (p. 89), habría que reconocer que, desde un principio, el poeta negocia con ánimo práctico con la editorial española, tal como se trasluce en esta carta que le dirige a Gerardo Diego el 6 de enero de 1930: «Como base del contrato, me parece que podríamos partir de una edición total de dos mil ejemplares. Aceptando la forma de porcentaje sobre la venta del libro, convendría pedir un adelanto de mil pesetas» (Vallejo, 2002, p. 360). Aunque desproporcionada la petición de Vallejo, la edición finalmente se cerró en mil ejemplares; en esta dinámica de negociación, el poeta comprendió que la actividad editorial que se ejerce en una sociedad formal, capaz de imponer reglas claras, protege al escritor en sus derechos, asunto que no era ni es muy común en el Perú.

1 En el prólogo-noticia que ofrece para aquella edición, valora el castellano americano con que Vallejo enuncia *Trilce*: «Yo quiero recordarlo, ahora, únicamente para acentuar una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegarnos su poesía de América» (Bergamín, 1930, p. 10).

2 Agradezco la generosidad de Jaime Chihuán y su hijo José Carlos, quienes me permitieron revisar la edición española que guardan escaneada.

5. ESCALAS (1923)

Escalas, más conocida como *Escalas melografiadas*, es el libro de cuentos autoeditado por Vallejo en 1923 que muestra mayor recelo en la edición³. De portada sobria y mayor cuidado tipográfico, el volumen de 137 páginas, incluyendo el índice, está dividido en dos partes: «Cuneiformes» (con seis relatos) y «Coro de vientos» (con seis narraciones más). La edición de 300 ejemplares e impresa en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima fue costeadada tanto por el autor como por su entrañable amigo Crisólogo Quesada Campos.

En 1994, la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa realizó una edición facsimilar del libro que recogía una nueva versión establecida por Claude Couffon según el manuscrito corregido e inédito sobre la primera versión de *Escalas* que dejó Vallejo en manos de Rolland-Simon, un traductor y miembro de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, dado que él se propuso traducir al francés dicho libro. El proyecto fracasó porque las huestes nazis en retirada mataron a Simon de un balazo certero. Afortunadamente, el ejemplar corregido por Vallejo quedó en manos de la hermana de Rolland Simon, quien, con buen tino, se lo entregó a Claude Couffon, cerrándose así el círculo del destino de *Escalas*.

6. FABLA SALVAJE (1923)

La *nouvelle Fable salvaje* apareció en la serie «La Novela Peruana», dirigida por el escritor y editor cajamarquino Pedro Barrantes Castro (1898-1979). Mirada a la distancia, la pequeña obra se constituye como el último texto que publicó Vallejo en

3 Daniel Titingher añade información contextual a la aparición de *Escalas* en su biografía *El hombre más triste. Retrato del poeta César Vallejo* (2021).

el Perú antes de su viaje definitivo y sin retorno a Europa. *Fabla salvaje*, relato de carácter psicologista y perturbador ambientado en el mundo rural andino, apareció el 16 de mayo de 1923 dentro de esta serie que se presentaba como quincenal e ilustrada. El pequeño volumen que corresponde al número 9 de la colección, además de la portada, incluía cinco ilustraciones elaboradas por Raúl Vizcarra, joven artista que trabajaba por entonces como ilustrador de la revista *Variedades* de Lima.

El valor de cada ejemplar de la serie era de 20 céntimos, precio simbólico que se explica por el tiraje amplio y la cantidad de avisos publicitarios de cada edición, por lo que muy probablemente el costo de los 3000 ejemplares distribuidos a nivel nacional estaba pagado de antemano. Para 1923, la población peruana registrada era de 4 861 100 habitantes, según datos históricos que ofrece el Banco Central de Reserva. Por consiguiente, suponemos que distribuir y vender esa cantidad de libros en formato de bolsillo implicaba valerse de los mismos canales de distribución de los periódicos para que los títulos editados lleguen a los puntos de venta de Lima y las principales capitales de provincias, fundamentalmente en los kioscos de diarios y revistas, amén de alguna que otra librería. En buena cuenta, el joven editor cajamarquino había diseñado y planificado todo el circuito comercial para que la empresa funcione con fluidez y brinde los réditos esperados. El tipo de edición de formato breve estuvo ideado para el consumo masivo, el uso rápido en cualquier lugar y un coste bajo para el editor y el lector. En resumen, los libros que César Vallejo autopublicó en el Perú⁴ pueden esquematizarse de la siguiente manera:

4 En el esquema se menciona la edición madrileña de *Trilce* (1930) debido a que se observa por primera vez a un Vallejo que negocia sus derechos creativos como autor proponiendo tiraje y ganancias.

Título	Editorial o imprenta	Fecha	Páginas	Formato	Tiraje	Precio
El romanticismo en la poesía castellana (Tesis para optar el grado de bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de La Libertad).	Autoedición. Impreso en la Tipografía Olaya (Trujillo).	22 de septiembre de 1915.	53	Tamaño del papel oficio: 22 x 30 cm aprox.	6	Edición no venal destinada a la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Libertad.
Los heraldos negros (Poemario con 68 poemas). 1.ª ed.	Autoedición. Impreso en los talleres de la imprenta de Souza Ferreira (Lima).	Julio de 1919 [aunque en la portada aparece 1918].	153, incluyendo índice y fe de erratas.	14 x 19 cm	200	S/ 2.50
Trilce (Poemario con 77 poemas numerados en romanos). 1.ª ed. Prólogo de Antenor Orrego.	Autoedición. Impreso en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría (Lima).	Octubre de 1922.	137 (XVI del prólogo más 121 del poemario).	13.5 x 19 cm	200	S/ 3.00
Trilce 2.ª ed. Prólogo-noticia de José Bergamín y salutación de Gerardo Diego.	Edición de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. El volumen se terminó de imprimir el 9 de julio de 1930 en la imprenta San Martín y Ca., San Pedro 16 (Madrid).	Julio de 1930.	206 (Prólogo-noticia de José Bergamín en las pp. 9-17; y salutación «Valle Vallejo», de Gerardo Diego en las pp. 19-21. El poemario ocupa las pp. 23-206).	15.8 x 22.7 cm	1000	5 pesetas
Escalas (Libro con 12 cuentos). 1.ª ed.	Autoedición. Impreso en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría (Lima).	Marzo de 1923.	137, incluyendo el índice.	14 x 19 cm	300	S/ 3.00
Fabla salvaje (Breve novela de la colección «La Novela Peruana», año I, n.º 9). 1.ª ed.	Imprenta Lux de The University Society Inc. Importadores y Editores (Lima).	16 de mayo de 1923.	49 páginas de la novela y 23 de publicidad.	10.50 x 16.50 cm, antiguamente llamado «formato en octavo».	3000 [¿?]	S/ 0.20

Fuente: Elaboración propia.

7. LA AVENTURA EDITORIAL DE PEDRO BARRANTES CASTRO

En el primer número de «La Novela Peruana», Pedro Barrantes Castro (1923a), editor general de la serie, presenta el proyecto de la siguiente manera:

Movidos por el entusiasmo de que es digno toda obra de cultura y formación de un espíritu nacional, antes que por el interés académico, intentamos, desde hoy, la publicación de la Novela Peruana, que, en ediciones quincenales, verá la luz pública, llevando a nuestros futuros lectores el bagaje de literatura novelesca nacional que, estamos seguros, provocaremos entre los escritores peruanos.

Son conocidas las ediciones similares, que tan apreciable aceptación tienen en nuestro público, procedentes de España y Argentina. Habiendo observado este fenómeno, cuyo éxito estriba en la economía de lecturas que son producciones completas y excelentes de autores prestigiados, hemos concluido por reconocer la necesidad inapelable que hay, y del que el Perú cuenta, también, con realidad propia literaria, que emane de sus literatos de valía y sea reflejo de nuestra psicología y medio ambiente (p. [2]).

En otras palabras, el editor asume el reto de publicar literatura peruana para lectores peruanos. El modelo ya existía y funcionaba: las obras de autores españoles y argentinos que se importaban eran vendidas con fluidez en nuestro país. Barrantes Castro detecta la carencia y crea la oferta. ¿Por qué no editar a autores peruanos? Y eso es lo que se propone con esta serie innovadora en el formato, el precio y el diseño.

En cuanto a *Fabla salvaje*, es preciso recordar que a Vallejo no le fue mal en lo económico, tal como lo explica Espejo Asturrizaga (1989) en estas líneas: «En el mes de mayo Pedro Barrantes Castro [...] solicitó a Vallejo su colaboración para el número 9

de su serie. César le entregó el original de *Fabla salvaje*. Por ella recibió como derechos de autor la suma de 50 soles» (p. 160). Este monto le sirvió al poeta para afrontar los gastos de sus últimos días en el Perú, ya que en junio se embarcaba para siempre a Europa. Además, el joven editor, en la nota introductoria, señala que la novela

parece una demostración de los equívocos que son siempre los verdaderos amores, que se destruyen con su propia sombra. El misterio vigila desde la primera hasta la última página. Y la forma misma del relato constituye un ejemplo más de la exquisitez extraña con que César Vallejo sabe producirse (Barrantes, 1923c, p. [2]).

El artífice de esta iniciativa editorial no tuvo mejor idea que concebir la colección en formato hartó funcional; es decir, en el A-6 de la resma 69 x 89, de tal manera que devenía en un volumen de bolsillo cuya medida última era 16.50 x 10.50 cm, antiguamente denominado «formato en octavo».

«La Novela Peruana» la concibe, inicia, diseña y planifica Pedro Barrantes Castro a la edad de 25 años y trabaja en el proyecto con su hermano Luis, quien administraba la imprenta Lux, en cuyos talleres se publicaron los 15 volúmenes de la serie que solo duró ocho meses (desde enero hasta agosto de 1923). Además, los hermanos cajamarquinos, en este afán de progresar económicamente en la capital del país, fundaron la sociedad comercial The University Society Inc., dedicada fundamentalmente a la importación de libros ilustrados de música y colecciones en inglés que se vendían con éxito en la Lima de entonces. Entre estos últimos, destacan los 20 tomos de *Father and Son Library* y los 3 de *Modern Music and Musicians for Pianists*.

La imprenta Lux se ubicaba en la cuadra 9 del actual jirón Carabaya, antes llamada calle Pascal 940-Derecha (Cercado), a unos pasos de la Plaza San Martín, mientras la importadora The University Society Inc., que fungía también como sociedad editorial, operaba en la calle Divorciadas, hoy la cuadra 6 del jirón Carabaya; vale decir, entre uno y otro local había menos de tres cuadras de distancia. Un registro general de la colección nos ofrece el siguiente resultado:

Número de la colección	Autor	Título	Observación
1 (15-01-1923)	Clemente Palma	<i>Mors Ex-vita</i>	Incluye 3 dibujos interiores de Raúl Vizcarra. Edición de 51 pp. y 15 de publicidad.
2	José Gálvez Barrenechea	<i>La boda</i>	Edición de 65 pp.
3	Manuel Beingolea	<i>Bajo las lilas</i>	Edición de 72 pp.
4 (02-03-1923)	Abraham Valdelomar	<i>El Caballero Carmelo</i>	Incluye el relato «El camino hacia el Sol». Edición de 48 pp.
5	José Félix de la Puente	<i>El forjador</i>	Edición de 65 pp.
6	José Antonio de Lavalle	<i>La hija del contador</i>	Edición de 76 pp.
7	Amalia Puga de Losada	<i>El voto</i>	Edición de 55 pp.
8	Enrique López Albújar	<i>Una posesión judicial</i>	Incluye el cuento «Ushanan-jampi». Edición de 65 pp.
9 (16-05-1923)	César Vallejo	<i>Fabla salvaje</i>	Con nota de presentación de Pedro Barrantes Castro y cinco ilustraciones de Raúl Vizcarra. Edición de 49 pp. y 23 de publicidad.
10	Ismael Silva Vidal	<i>El mal de la duda</i>	Edición de 56 pp.
11	Carlos Gabriel Saco Romero	<i>La heredad</i>	El título completo es <i>La heredad (de las memorias de Juan de Atayza)</i> . Edición de 50 pp.

12	María Isabel Sánchez Concha Aramburú	<i>El diablo sin querer hizo un santo</i>	La autora solía usar los seudónimos Belsarima o Marisabidilla. Edición de 49 pp.
13 (27-07-1923)	Pedro Barrantes Castro	<i>Maldición</i>	Edición de 59 pp.
14	Carlos del Bosque	<i>Taparacú</i>	Carlos del Bosque fue un escritor español que vivió y recorrió el Perú. Edición de 104 pp.
15	Alberto Guillén	<i>Corazón infante</i>	Prosa poética. Edición de 51 pp.

Fuente: Elaboración propia.

De formato breve, la serie «La Novela Peruana» lanzó su primera entrega el 15 de enero de 1923 con *Mors Ex-vita*, del famoso Clemente Palma (1872-1946), pequeña novela que ya se había publicado en dos entregas en las páginas de la revista mensual *Mercurio Peruano* en 1918, pero esta vez se hacía de manera unitaria y con ligeras correcciones. Por entonces, Clemente Palma era director de la revista *Variedades* y gozaba de reconocimiento dentro y fuera del Perú. En la nota de presentación, el editor acota:

En la confianza de que el país sabrá estimar en cuanto significa nuestro esfuerzo nacionalista, lanzamos nuestro primer número de la serie, que ha correspondido a la magnífica obra *Mors Ex-vita*, del eminente cuentista Clemente Palma, quien con sus peculiares dotes de urdidor de lo extraño y fantástico, ha dado unas admirables páginas, en que, a la par que bosqueja, con gran acierto, los caracteres de sus personajes, desenvuelven con dominio magistral el argumento, resaltando la escéptica ironía que es su cualidad espiritual distintiva (Barrantes, 1923a, p. [2]).

A mediados del mismo mes, la colección entregó su segundo número con el relato modernista *La boda*, del reconocido escritor, político y maestro sanmarquino José Gálvez Barrenechea (1885-1957), quien se ganó merecidamente el epíteto de «El Poeta de la Juventud».

El tercer volumen fue la simpática novelita *Bajo las lilas*, de Manuel Beingolea (1875-1953), escrita exprofeso y a pedido de los editores para la colección. Sospecho que este título se agotó pronto acaso porque, desde inicios del siglo XX, Beingolea fue conocido por los lectores gracias a sus colaboraciones permanentes en los principales periódicos y revistas de Lima donde se difundían sus amenas crónicas y relatos de ambiente urbano. Para la edición, fechada a mediados de febrero de 1923, Barrantes Castro escribe las siguientes líneas:

Nuestra editorial se complace hoy en ofrecer al público la magnífica obra *Bajo las lilas*, escrita especialmente para «La Novela Peruana», en la que se mueven tipos tratados de cerca por el lector, ya que hay en ellos un reflejo de la psicología limeña y de los balnearios inmediatos a la capital, y en la que pasan algunos nombres de intelectuales respetables, lo cual da a la novelita un interés de actualidad.

Bajo las lilas respira de principio a fin ese hálito de ironía elegante y de profundo sentido nacional que anima todas las producciones de Beingolea (p. [2]).

Además de los títulos citados, la serie divulga doce obras más, entre reediciones y obras inéditas. En esa lista destacan *El Caballero Carmelo* (48 pp., que incluye el cuento «El camino hacia el Sol»), de Abraham Valdelomar (Ica, 1888-Ayacucho, 1919), edición n.º 4, fechada el 2 de marzo de 1923; *El forjador* (65 pp.), de José Félix de la Puente (Trujillo, 1882-Lima, 1959),

edición n.º 5, de marzo de 1923; *La hija del contador*⁵ (76 pp.), de José Antonio de Lavalle (Lima, 1833-1893), edición n.º 6, de fines de marzo; *El voto* (55 pp.), de Amalia Puga de Losada (Cajamarca, 1866-Lima, 1963), edición n.º 7, de mediados de abril; *Una posesión judicial* (65 pp.), que incluye el cuento «Ushanan-jampi», de Enrique López Albújar (Chiclayo, 1872-Lima, 1966), edición n.º 8, de fines de abril; *Fabla salvaje* (49 pp. y 23 de publicidad), de César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892-París, 1938), edición n.º 9, del 16 de mayo; *El mal de la duda* (56 pp.), de Ismael Silva Vidal (Lima, 1896-1919), edición n.º 10, que aparece a fines de mayo; *La heredad [de las memorias de Juan de Atayza]*, de Carlos Gabriel Saco Romero (Lima, 1890), edición n.º 11; *El diablo sin querer hizo un santo* (49 pp.), de María Isabel Sánchez Concha Aramburú (Lima, 1889-1977), edición n.º 12; *Maldición* (59 pp.), del propio Pedro Barrantes Castro (Cajamarca, 1898-Lima, 1979), edición n.º 13, que aparece en la primera quincena de julio; *Taparacú* (104 pp.), del español Carlos del Bosque, edición n.º 14, impresa a fines de julio; y *Corazón infante* (51 pp.), prosa poética de Alberto Guillén (Arequipa, 1897-Mollendo, 1935), edición n.º 15, última entrega de la serie.

Consciente del esfuerzo realmente titánico que asumía, Pedro Barrantes Castro (1923a), al presentar la colección, señaló:

Seguramente, el público, a quién venimos a servir en una de sus más urgentes necesidades de orden trascendente, se declarará complacido por nuestra iniciativa, nos estimulará con su apoyo, que, indirectamente, ha de repercutir en el florecimiento de una actividad literaria nacional, solicitada y remunerada (p. [2]).

5 La primera versión de esta *nouvelle* data de 1893.

Interesante el hecho de anunciar el pago a los colaboradores desde un comienzo, porque ello muestra que los hermanos Barrantes Castro entendían el carácter profesional de la actividad literaria. Todo ello indica que, para lograr sus propósitos, la sociedad comercial The University Society Inc., impulsora de la publicación quincenal ilustrada, inició una campaña intensa para conseguir la venta de avisos publicitarios de toda índole, tarea que debió realizarse meses antes del lanzamiento del primer número. Este esfuerzo implicaba cobrar el abundante avisaje a contra entrega. En las páginas de cada edición aparecían anuncios de los más variados, por ejemplo, de bancos, compañías de seguros, librerías, funerarias y sastrerías, así como de la venta de pianos de la marca Brandes, llantas para automóviles, cerveza de malta, gaseosas, frazadas de lana pura o vestidos de seda. Adicionalmente, el avisaje incluía una suerte de directorio, denominado «Guía del hogar», con los nombres de los principales abogados y médicos de Lima, así como las colecciones de libros que ofrecía al público la sociedad comercial que impulsaban los hermanos Pedro y Luis Barrantes Castro.

8. DE AUTOR A EDITOR

En su primera juventud, Pedro Barrantes Castro publicó, en 1921, *Ritmo iris*, impreso en los talleres de la imprenta El Ferrocarril de Cajamarca. Se trata de un poemario voluminoso de 209 páginas, donde tantea cinco tópicos: terruño, amor, dolor, vida e infancia. Es considerado el primer libro de poesía impreso en dicha ciudad en el siglo XX. Luego, en julio de 1923, publica *Maldición*, una *nouvelle* que aparece con el número 13 de la serie «La Novela Peruana» que él mismo impulsa y dirige. En 1935, el mismo año en que se publican *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría, y *Agua*, de José María Arguedas, Barrantes Castro divulga *Cumbrera del mundo: relato cholo*, novela de aliento indigenista impresa por Ediciones Perú Actual. Su extensión fue

de 197 páginas; la portada estuvo a cargo del destacado pintor Camilo Blas y en la contratapa se leía: «Exotismo. Primicia. Eclósion libre de los humores de un inquietante mestizaje, hasta hoy inédito. He aquí lo que se propuso aportar este relato».

Barrantes se graduó de profesor de segunda enseñanza en la Escuela Normal de Varones de Lima, para continuar, años después, estudios completos en la Universidad Mayor de San Marcos, donde se doctoró en las facultades de Letras y Derecho. Entre 1921 y 1930, formó parte de las planas de redacción de *Mundial*, semanario ilustrado que fundó y dirigió Andrés Aramburú Salinas, y la muy moderna revista *Variedades*. Después de su intensa experiencia como promotor cultural a través de The University Society Inc., importadora y editora de libros, que promovió la serie «La Novela Peruana», Pedro Barrantes Castro se dedicó a diversas actividades en el sector público. En sus afanes reeducativos y de reinserción social, fundó y dirigió la Escuela de Penados de la Penitenciaría Central, para luego volver a sus labores editoriales. En el marco de esas inquietudes, fundó indistintamente las revistas *Educación* y *Normas Pedagógicas*. Barrantes estuvo entre los hombres de letras que fundaron la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) en 1938. Falleció en 1979, a los 81 años.

9. BALANCE

César Vallejo y Pedro Barrantes Castro nacieron a finales del siglo XIX en la sierra norte del Perú. Ambos tuvieron educación universitaria y fungieron como maestros de escuela. Como jóvenes provincianos, los dos decidieron radicar en la capital del Perú para terminar de formarse y trabajar. En Lima se conocieron y Lima les pagó a cada uno con una moneda distinta. En 1923, Vallejo es despedido de su puesto como preceptor primario en el Colegio Guadalupe, y esa ingrata experiencia le permite

activar todo su ingenio para viajar a Europa, hecho que lleva a cabo el 17 de junio, cuando se embarca desde la dársena del Callao en el vapor Oroya. En ese mismo año, Pedro Barrantes Castro, apoyado por su hermano Luis, se embarca en la titánica tarea de promover la lectura de autores nacionales a través de la colección «La Novela Peruana», editándolos en gran tiraje, bajo costo, formato de bolsillo y pagando los derechos de autor. Por su parte, Vallejo se siente un escritor de bullente imaginación, con dominio pleno del idioma, tal como lo demuestran sus inmortales poemas, sus audaces obras de teatro, sus brillantes crónicas periodísticas, su original *nouvelle*, sus curiosos cuentos, su epistolario y sus ensayos de variada índole. Vallejo construye su inmortalidad poniendo toda su sangre y latido en lo que escribe. Al igual que la primera edición de *Fabla salvaje*, en la vida del poeta César Vallejo no hubo página en blanco: todo lo vivió, todo lo sufrió.

REFERENCIAS

- Banco Central de Reserva del Perú (2021). Población (miles). *BCRPData*. <https://estadisticas.bcrp.gob.pe/estadisticas/series/anuales/resultados/PM04861AA/html>.
- Barrantes Castro, P. (1923a). La novela peruana [Nota de presentación]. En Palma, C., *Mors Ex-vita* (p. [2]). La Novela Peruana. Publicación Quincenal. Año I, n.º 1, 15 de enero.
- _____ (1923b). La novela peruana [Nota de presentación]. En Beingolea, M., *Bajo las lilas* (p. [2]). La Novela Peruana. Publicación Quincenal. Año I, n.º 3, ¿16? de febrero.
- _____ (1923c). La novela peruana [Nota de presentación]. En Vallejo, C., *Fabla salvaje* (p. [2]). La Novela Peruana. Publicación Quincenal. Año I, n.º 9, 16 de mayo.
- Beingolea, M. (1923). *Bajo las lilas*. La Novela Peruana. Publicación quincenal, año I, n.º 3, ¿16? de febrero.

- Bergamín, J. (1930). Prólogo-noticia. En Vallejo, C., *Trilce* (2.^a ed., pp. 9-17). Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Espejo Asturrizaga, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre: 1892-1923*. Seglusa Editores.
- Hart, S. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Academia Peruana de la Lengua y Cátedra Vallejo.
- Orrego, A. (1922). Prólogo. En Vallejo, C., *Trilce* (pp. I-XVI). Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Ortiz Canseco, M. (2009). Historia del texto: fechas y variantes. En Vallejo, C., *Los heraldos negros* (pp. 28-45). Edición de Efraín Kristal y Martha Ortiz Canseco. Cátedra.
- Pachas Almeyda, M. (2018). *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Juan Gutemberg Editores Impresores.
- Palma, C. (1923). *Mors Ex-vita*. La Novela Peruana. Publicación quincenal, año I, n.º 1, 15 de enero.
- Titinger, D. (2021). *El hombre más triste. Retrato del poeta César Vallejo*. Edición de Leila Guerriero. Universidad Diego Portales. Colección Vidas Ajenas.
- Vallejo, C. (1915). *El Romanticismo en la poesía castellana* [Tesis de bachillerato]. Universidad de La Libertad. Tipografía Olaya.
- _____ (1919). *Los heraldos negros*. Talleres de la Imprenta de Souza Ferreira.
- _____ (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- _____ (1923). *Escalas [melografiadas]*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- _____ (1923). *Fabla salvaje*. La Novela Peruana. Publicación quincenal, año I, n.º 9, 16 de mayo.
- _____ (1930). *Trilce* (2.^a ed.). Edición de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- _____ (2002). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Pontificia Universidad Católica del Perú.



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 35-58

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5221

Vallejo: *Cultura Infantil*, parte del archivo andino rescatado en Trujillo

Vallejo: *Cultura Infantil*, part of the Andean archive rescued in Trujillo

MARA L. GARCÍA

Brigham Young University

(Utah, Estados Unidos)

mara_garcia@byu.edu

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



RESUMEN

César Vallejo es el poeta más importante que ha producido el Perú y su obra es aclamada mundialmente. Este trabajo se dividirá en dos apartados: a) descubrimiento, fundación y hallazgo de la revista *Cultura Infantil*, cuya colección completa se encuentra en la Universidad de Brigham Young desde el 2019 y es valiosa porque Vallejo escribió diez de sus poemas iniciales en esta revista, que van a ser el sedimento de temas y símbolos que mantendrá en su poesía ulterior; y b) una mirada al poema didáctico «Fosforescencia». Haremos un análisis del poema con el propósito de mostrar que este es un antecedente de la poesía didáctica fantástica en donde Vallejo dejó plasmados

temas como el mundo andino, sus supersticiones y la relación de maestro-alumno que también se desarrollarán en su poesía posterior.

Palabras clave: César Vallejo; revista *Cultura Infantil*; «Fosforescencia».

Términos de indización: literatura nacional; Perú (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo is the most important poet that Peru has produced and his work is acclaimed worldwide. This paper will be divided into two sections: a) discovery, foundation, and finding of the magazine *Cultura Infantil*, whose complete collection is at Brigham Young University since 2019 and it is valuable because Vallejo wrote ten of his initial poems in this magazine, which are going to be the sediment of themes and symbols that he will maintain in his later poetry; and b) a look at the didactic poem «Fosforescencia» («Phosphorescence»). It will be shown that the purpose of the poem is to become an antecedent of didactic fantastic poetry. Also, in this work, Vallejo developed themes such as the Andean world, its superstitions, and the teacher-pupil relationship that will also be developed in his later poetry.

Key words: César Vallejo; *Cultura Infantil* magazine; «Fosforescencia».

Indexing terms: national literatures; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 10/05/2021

Revisado: 25/07/2021

Aceptado: 10/11/2021

Publicado en línea: 27/12/2021

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

César Vallejo (1892, Perú-1938, Francia) es el poeta peruano más importante de habla castellana y su poesía prístina está preñada de esperanza para todo el género humano. Él nos ha dejado un valioso legado original donde nos entrega un mensaje de vida vigente. Vallejo abarca en su obra una variedad de aspectos que lo identifican con cualquier ser, plasmando en sus rimas el hogar desde los referentes más sencillos (una aldaba, el batán o el poyo); la tierra natal que le inspira porque no es un espacio cualquiera, sino un ámbito donde «los surcos son inteligentes», las piedras y las yerbas sienten, se percibe el motivo del agua y la lluvia, etc. Vallejo es el artista que sufre por el ser humano y puede entender el dolor del mundo como su pesar propio porque él amó al prójimo como a sí mismo. Hemos recibido del autor de *Trilce* una poesía preñada de emoción que logra capturar el interés del lector, dejando huellas profundas, aunque este no entienda completamente el contenido de su obra. La crítica es unánime al declarar que Vallejo es uno de los mejores poetas que ha producido el Perú en toda su historia y uno de los grandes vates de nuestro tiempo.

Este trabajo lo he dividido en dos apartados, los cuales expongo a continuación.

2. DESCUBRIMIENTO, FUNDACIÓN Y HALLAZGO DE LA REVISTA CULTURA INFANTIL

En una entrevista que le realicé a la señora Flor Mannucci de Rodrich, hija del doctor Julio E. Mannucci Finochetti, quien fundó *Cultura Infantil* en 1913, me indicó que el archivo con volúmenes ordenados de la revista llegó a sus manos en el 2018, gracias a que unos parientes lo habían guardado. Ella agregó: «Fue una gran sorpresa, indudablemente; siempre supe que

existieron, pero no pensé que después de tanto tiempo las vería, y, además la colección completa, que consta de treintainueve números publicados de 1913 a 1918, y el número cuarenta en 1920» (García, 2020a, p. 176).

Este hallazgo le sirvió para viajar al pasado y recordar que en 1913 Vallejo tenía 21 años y Mannucci, su padre, 22; ambos, normalista y poeta, fueron grandes maestros que se influenciaron recíprocamente en la enseñanza. Mientras uno fue el director del Centro Viejo, el otro fue el poeta docente de la sección de primaria del plantel. Los dos tuvieron tareas muy importantes relacionadas con el cuidado intelectual de la niñez y su educación.

Es conocido que las ideas y metodologías del Dr. Mannucci Finochetti revolucionaron el campo de la enseñanza desde que se graduó como normalista y empezó su magisterio. Él fue uno de los grandes pedagogos salidos del Pedagógico Nacional e impuso métodos innovadores de enseñanza que revolucionaron la pedagogía de la época (García, 2020a, p. 170).

La revista *Cultura Infantil* nació como un proyecto cultural didáctico del doctor Julio Eduardo Mannucci Finochetti, director del prestigioso Centro Escolar de Varones n.º 241 Pedro M. Ureña, más conocido como Centro Viejo. El primer volumen se publicó el 1 de junio de 1913 y se distribuyó en Trujillo y otras ciudades de la zona liberteña del Perú. *Cultura Infantil* se encuentra reunida y es un archivo de los comienzos del Grupo Norte o la Bohemia de Trujillo, por lo que conforma una memoria importante no solo del Centro Escolar n.º 241, sino también una copiosa información y memoria invaluable de la ciudad de Trujillo, de la cultura trujillana y peruana que, a pesar del tiempo, se han conservado. «*Cultura Infantil* tiene como objetivo publicar una serie de artículos escogidos sobre asuntos

de carácter instructivo, moral y ameno, y pone sus columnas a disposición de los maestros y de todas aquellas personas que se interesen por el bien y adelanto de nuestra juventud» (*Cultura Infantil*, n.º 1, p. 1).

Estos volúmenes permiten al lector escarbar en la vida cotidiana escolar de la época y ser testigos del largo recorrido y trayectoria de alumnos, instituciones, visitas importantes, obra creativa, negocios, juegos de ingenio, etc. Así, en el n.º 2 de la revista, del 1 de julio de 1913, bajo el rubro «Sociedad de Preceptores» (p. 3), leemos que César Vallejo asumió la responsabilidad de bibliotecario del Centro Escolar n.º 241. Cabe resaltar que en esta colección no solo se publicaron ensayos, conferencias pedagógicas y obras creativas de los alumnos y los maestros del Centro Viejo, sino que también colaboraron personal y alumnos de otros centros educativos. La participación de normalistas y estudiantes es una evidencia de la calidad educativa del magisterio y el cuidado formativo de los jóvenes trujillanos de principios del siglo XX, cuando se estaba formando un semillero de estudiantes valiosos para que triunfaran en el futuro.

Para enriquecer las páginas de *Cultura Infantil*, los pensadores como César Vallejo, Óscar Imaña, Juan Espejo Asturrizaga, Alcides Spelucín, Antenor Orrego, Raúl Haya de la Torre, entre otros, colaboraron en esta revista cultural-literaria. Estas contribuciones literarias, además de dar prestigio a la publicación, representan un archivo original de un grupo de intelectuales que pertenecieron al círculo literario de Trujillo, de modo que la revista constituyó uno de los primeros espacios en donde se iniciaron escritores que marcaron las letras peruanas y universales.

La revista *Cultura Infantil* se ha reunido en un libro empastado en rojo y contiene ejemplares que se publicaron mensualmente desde junio de 1913. El documento inicia con el volumen 1 y concluye con el 40, fechado en junio de 1920. En este último

número, el doctor Julio Eduardo Mannucci Finochetti presentó su renuncia al cargo de director del Centro Escolar n.º 241, debido a que fue nombrado secretario de la Corte Superior de Justicia de La Libertad y profesor de Geografía en la sección Comercial del Colegio Nacional de San Juan. En el último número (junio de 1920) se menciona

que su separación fue muy sentida, tanto por sus colegas que siempre reconocieron en él un elemento de gran valía, cuanto por sus alumnos, á quienes no alcanza ya sus enseñanzas y sus consejos, y por todos los que de cerca pudieron apreciar su actividad educadora, intensa y fecunda (*Cultura Infantil*, n.º 40, p. 5).

Mannucci Finochetti hizo un trabajo maravilloso de extensión escolar. Según la óptica del doctor César Adolfo Alva Lescano:

Esta revista *Cultura Infantil* se ha encontrado cuando el poeta [Vallejo] tiene una fama universal. Esta revista es una herencia de valor para Trujillo y para el Perú. Es valiosa para la cultura peruana y universal. [...] La aparición de *Cultura Infantil* es el rescate de algo que estaba olvidado y debe aparecer como un mensaje por la calidad de la obra [...] Vallejo empezó allí, y el doctor Mannucci le dio la oportunidad en esta revista de calidad (García, 2020a, p. 172).

2.1. Hallazgo de *Cultura Infantil*

La colección completa de la revista estaba en el olvido y se consideraba extraviada, ya que solo se tenía «dos números incompletos y en mal estado» (García, 2020a, p. 176)¹. *Cultura Infantil*

1 Al entrevistar a Flor Mannucci de Rodrich, señaló: «En el 2017 hubo presentaciones sobre “La Bohemia de Trujillo” en Lima y en Trujillo, para lo cual los

se honra de contar entre sus páginas diez poemas iniciales del poeta universal César Vallejo: «Fosforescencia», «Transpiración vegetal», «Fusión», «Estival», «El barco perdido» (dedicado al doctor Julio Eduardo Mannucci Finochetti), «Oscura», «La mula», «A mi hermano muerto», «Armada juvenil» y «Babel». Este documento contribuye a la custodia de la memoria de los poemas iniciales de Vallejo. Constituye el legado poético pedagógico de Vallejo, ya que en estos poemas primigenios deja huella de su gran labor de maestro íntegro y su talento como cultivador de la poesía escolar. Desde el principio de su formación como poeta, el autor de *España aparta de mí este cáliz* estampa en sus primeras rimas imágenes que se intensificaron en su obra posterior. Estas publicaciones corroboran que estamos ante un escritor cuya pluma temprana registró una poesía exquisita nutrida de originalidad y belleza.

Este valioso documento, perdido y buscado por la crítica vallejana durante mucho tiempo, fue adquirido el 22 de octubre de 2019 por la Biblioteca de la Universidad de Brigham Young (Utah, Estados Unidos), la única universidad en el mundo, hasta la fecha, que posee esta revista completa. De haber otra colección total original, hasta la edición de *César Vallejo y los espacios. Cultura Infantil: Primicia mundial* (2020), nadie lo ha hecho público mediante algún documento escrito u otro medio. Fue un privilegio ser el puente entre la Universidad de Brigham Young y la familia Mannucci. A través del nieto, el señor José Rodrich Mannucci, la Biblioteca de Brigham Young University pudo adquirir esta colección total. El doctor Matt Hill, al referirse a la adquisición de la revista, expresó:

organizadores se pusieron en contacto conmigo para indagar sobre *Cultura Infantil*. Lo único que pude ofrecerles fueron las fotocopias de dos números incompletos y en mal estado, que era todo lo que poseía la Biblioteca Nacional del Perú» (García, 2020a, p. 176).

Representa un voto de confianza en BYU y HBLL de que seremos custodios diligentes y atentos de tan importante colección para las letras y la cultura peruana. Por mi parte, sé que nos esforzaremos al máximo para resguardar la colección y promover su estudio (García, 2020a, p.146).

Como lo expuse en «Hallazgo de *Cultura Infantil*. Poemas iniciales didácticos de Vallejo» (García, 2020b, p. 9), la poesía escrita por Vallejo que aparece en esta revista es un testimonio de los poemas que publicó posteriores a «Soneto» (1911) y «Vida e ideal» (1912), difundidos en el *Minero Ilustrado* de Cerro de Pasco². Según la óptica de Carhuaricra (2020), «los poemas de *Cultura Infantil* se configuran como los antetextos de *Los heraldos negros*» (p. 17). En el estudio preliminar del libro *Soneto*, Edmundo Bendezú (2003) escribe:

Los dos sonetos, el publicado por el *Minero Ilustrado* y el que parcialmente publicó *Varietades*³, indican que Vallejo durante su ejercicio de poeta joven (Vallejo tenía 19 años por entonces) estaba escribiendo sonetos, la forma más rigurosa de la métrica castellana. Entre los años 1911 y 1918 cuando publica *Los heraldos negros*, Vallejo publicó trece sonetos que no fueron recogidos en su primer poemario (p. 9).

No hay duda de que hay que navegar en los primeros sonetos de Vallejo y en *Cultura Infantil* como tránsito a los libros

2 Según Wellington Castillo (2019, p. 68), han quedado dos poemas de la estada de Vallejo en Ambo: «Soneto» y «Vida e Ideal», publicados en *El Minero Ilustrado* (1911 y 1912) y encontrados por Hugo Arias en 2004.

3 Ricardo González Vigil (1991), en su edición crítica de la *Obra poética* de Vallejo, reproduce un cuarteto que forma parte de otro soneto que el poeta envió a la revista *Varietades* de Lima (Bendezú, 2003, p. 9).

subsiguientes del poeta santiaguino. En los diez poemas que aparecen en esta revista se certifica que se va germinando la maestría y la conciencia poética del vate universal.

3. MIRADA AL POEMA DIDÁCTICO «FOSFORESCENCIA»⁴ DE CÉSAR VALLEJO

Entre 1913 y 1917, Vallejo publica diez poemas en *Cultura Infantil*. Tres son pedagógicos: «Fosforescencia» (septiembre de 1913), «Transpiración vegetal» (diciembre de 1913) y «Fusión» (septiembre de 1914). En estos tres poemas escolares se encuentra su huella magisterial. El autor de «Fosforescencia» plasma enseñanzas pedagógicas con mensajes profundos a través de sus versos, que nacen de su alma andina de poeta y maestro.

Desde sus poemas iniciales, nos encontramos con un versificador que pinta la página en blanco, registrando con su pluma magistral la tierra natal de Santiago de Chuco, el hermano muerto, la lluvia, el Ande, entre otros elementos que se repetirán en sus poemas posteriores. Vallejo fue dotado del don de escribir y este talento lo usó para recrear a su amado mundo andino y dejar lecciones inmortales a sus alumnos. En estos poemas preliminares publicados en *Cultura Infantil* encontramos imágenes y temas que se van gestando y se acrecientan en su obra ulterior como la familia, el agua, el espacio andino, el cementerio, el papel femenino, la niñez, etc. En su obra oscila la belleza paisajista de su mundo serrano como recuerdo de ese espacio idealizado pueblerino que el poeta andino llevó clavado en su alma, incluso cuando se encontraba fuera del Perú. Los misterios y las supersticiones de su terruño van a adornar sus estrofas porque el espacio santiaguino forma parte de la temática

4 En este artículo se citará el poema «Fosforescencia» en la forma original publicada en *Cultura Infantil*.

vallejiana desde sus primeros poemas publicados en *Cultura Infantil*. El hablante lírico realiza un viaje físico y simbólico en el cual, además de explorar espacios andinos, se presenta como un maestro preocupado y padre espiritual de la niñez, que orienta y enseña al oyente niño interior del poema y al lector de su obra.

«Fosforescencia», objeto de este análisis, está firmado con las iniciales C. A. V. Su estructura contiene cinco estrofas de seis versos de arte mayor, combinados con versos de arte menor en el segundo y el quinto verso de cada estrofa (AaBCcB). Este poema es un antecedente de la poesía fantástica y un precedente de este género que Vallejo desarrolló luego en su narrativa. Los tintes fantásticos, el miedo y la inquietud a lo desconocido van a sobrevivir a lo largo del texto. Es sabido que la cultura andina está atada a las supersticiones y los temores ante lo incomprensible o lo que escapa a una explicación lógica, y «Fosforescencia» no es la excepción. «[L]o 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» (Morales, 2000, p. 59).

«Fosforescencia» se publicó en el número 4 de *Cultura Infantil* (septiembre de 1913, p. 6), revista dirigida por el doctor Mannucci Finochetti en el Centro de Varones n.º 241 de la ciudad de Trujillo, en donde el poeta era docente de Física y Ciencias Naturales. A Vallejo

lo encontramos de preceptor entre los años 1913 y 1915, en el Centro Escolar n.º 241 [...].

Este es el centro educativo emblemático de Trujillo, situado en plena Plaza de Armas de dicha localidad, en donde se enseñaba a los niños a leer y escribir. Pero también a conocer aspectos básicos de las ciencias, de las artes y humanidades (Sánchez Lihón, 2014, p. 19).

El poema que analizamos en este trabajo es de naturaleza pedagógica, pues se muestra la relación de mentor-alumno y el deseo del maestro de dejar una explicación sencilla en el receptor interior niño y el público lector. Su argumento es sencillo: un niño de la sierra siente mucho miedo porque ha visto unas luces centellantes o fuegos fatuos que han salido «chispeando entre los altos mostazales» (v. 4) del viejo cementerio mientras regresaba solo del molino, durante un trayecto largo que recorría para llegar a su destino. Mediante su historia, el niño le comparte al maestro las supersticiones y los enigmas de su mundo aldeano para explicar su entorno y las experiencias insólitas que ha tenido en aquella noche. Para el chico, lleno de espanto, se trata de los aparecidos o los muertos que salen alumbrándose. A pesar de que él ha oído experiencias semejantes sobre almas deambulando, vacila ante lo sobrenatural: «Señor, ¿será de veras?» (v. 17). El uso de «Señor» marca el trato de respeto y cortesía del pequeño hacia el docente adulto. El niño se detiene a pensar que lo que ha percibido es producto de sus temores e inseguridades al caminar solo por un espacio desolado. Los relatos populares en el mundo andino están muy arraigados en la sociedad rural del Perú y forman parte del repertorio andino y de Santiago de Chuco, tierra de Vallejo, pues conforman parte de su registro cultural.

—Una noche miré muy asustado,
señor, en el collado
del viejo cementerio, algunas luces
chispeando entre los altos mostazales
de cuyos matorrales
salían al contorno de las cruces.
[...]

¡Qué miedo, uf! ¡Casi lloro! ¡Muchos cuentan,
señor, que se presentan
ahí en la noche y á avanzadas horas
los muertos alumbrándose con ceras!
Señor, ¿será de veras? (vv. 1-6; 13-17).

César Vallejo es un poeta cuya obra refleja las costumbres y las creencias de su tierra natal amada. La expresión «Muchos cuentan» representa el imaginario colectivo andino según el cual lo que se ha presenciado son las luces de los muertos, esto es, un suceso sobrenatural. Para el poblador de la sierra, los muertos se materializan y tratan de asirse a la vida, ya sea para cuidar a los vivos o comunicarles algún mensaje. En la zona andina, es muy común escuchar relatos de muertos y aparecidos en los cementerios y caminos, especialmente cuando ya ha oscurecido. En el poema, ha caído la noche, momento propicio para que el niño active su imaginación. Como lectores, también dudamos de su historia⁵. «En un exhaustivo estudio, Nicole Foutane “identifica y clasifica una serie de motivos que, de acuerdo a los códigos culturales de los habitantes de los Andes peruanos, conducen a la condenación. Dichos motivos están ligados a la muerte de la persona”» (Galdo, 2011, p. 94). El niño de «Fosforescencia» representa a la cultura del mundo andino, la voz supersticiosa del pueblo y el emisor del folklore de los Andes que se dirige al profesor y, por extensión, a los lectores.

5 Tzvetan Todorov (1981) menciona tres condiciones para que un texto sea 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» (p. 30).

Vallejo es un rescatador de las tradiciones de Santiago de Chuco porque él siempre estuvo unido a su tierra; así, su pluma tiene una tinta con raíces andinas. El niño innominado de «Fosforescencia» representa a cualquier poblador del Ande, emisor de la cosmogonía andina y las creencias que tienen los pueblos sobre su mundo físico y espiritual. Se refleja el miedo durante las horas que se tornan pesadas en la noche y pueden aparecer presencias sobrenaturales. En «Fosforescencia» se pinta el asombro y la sorpresa de los pobladores de la serranía ante lo inexplicable y lo desconocido que causa miedo y horror al niño y a la gente andina que desconoce su explicación. «Lo fantástico puede provocar en el lector una gama de sentimientos, que van desde el asombro y el desconcierto hasta el horror» (Botton, 1983, p. 185).

El terror se apodera del chico porque se siente amenazado por la presencia de lo inexplicable, ya que irrumpe lo incomprendible en la legalidad cotidiana del niño andino. «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» (Roas, 2011, p. 88). El educador, valiéndose de su sabiduría científica, le responde con ternura al chiquillo asustado por el conocimiento empírico y le deja una enseñanza que le ayude a disipar su angustia:

—Mienten, hijo. Son cosas que tú ignoras.

Esas luces que viste y te asombraron,
son gases que exhalaban
los huesos del cadáver ya podrido,
como el hedor que sale de un pantano;
y ese vapor insano
está en nuestro esqueleto contenido.

Ese gas es el fósforo, que cuando
se vá el cuerpo dañando,
sale y arde en el aire más sombrío (vv. 18-27).

La explicación que deja el maestro en el receptor-niño interior ayuda para que se merme el horror, y cada vez que este se encuentre en circunstancias semejantes, no piense que se trata de muertos que aparecen en el camposanto. El verso se abre con el verbo «Mienten» para afirmar, contundentemente, que no es la realidad y que el preceptor, con su conocimiento intelectual, le va a demostrar al chiquillo cuál es la verdad. Vallejo se vale de su poesía didáctica para instruir a los lectores niños y adultos convirtiendo sus versos en lecciones con enseñanzas científicas. El instructor que se dibuja en el poema «Fosforescencia» representa al hombre educado conocedor de varios saberes con muchas de las cualidades de Vallejo maestro. Él realizó una gran labor con la niñez y su biografía da testimonio del cariño que impartía a sus estudiantes. En sus estrofas se refleja la paciencia y el candor que tiene el normalista para explicar lo extraño al niño inexperto. «La actitud humana de educador la llevó César Vallejo en el alma, poeta esencial, pero educador nato. Tuvo esa savia en su retina y en su sangre y no lo olvidó jamás, incluso en los tiempos de guerra y en el trance de la vida hacia la muerte» (Sánchez Lihón, 2014, p. 27).

Vallejo se preocupó por la niñez y esto se proyecta en su poesía, por ejemplo, cuando exclama «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir— [...] niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!» en «España, aparta de mí este cáliz», entre otros versos en donde se resaltan su confianza y amor por los niños. En varios poemas posteriores encontraremos al Vallejo normalista comprometido con la educación de la niñez. En 1911, sin tener una formación pedagógica formal, fue el tutor de los hijos del hacendado Domingo Sotil en Acobamba (Espejo Azturizaga, 1989, pp. 33-35).

En este empleo, desarrolló su relación maestro-alumno, la cual le sirvió para poner en práctica la enseñanza en el aula real y plasmar esta experiencia en sus rimas. En las palabras de González Vigil (2019): «Vallejo resulta un pionero en el Perú de la poesía para niños» (p. 118). El escritor Ciro Alegría, quien fue alumno de Vallejo durante el primer grado de primaria, recuerda a su maestro con admiración por el cariño con el que le habló el primer día de clases.

No hay duda de que sus poemas didácticos capturan al receptor y le dan una enseñanza profunda. Vallejo transmite encanto en ellos, estimulando la imaginación y el conocimiento de los niños y los receptores. Según la óptica de Danilo Sánchez Lihón (2014):

César Vallejo no desestimó la poesía para niños, sino que más bien la cultivó. Aún más comprometidamente, ni siquiera desdeñó la poesía didáctica, sino que fue un cultor de ella. Y yendo más al extremo todavía, tampoco desdeñó la poesía escolar, esto es, aquella que vincula el arte con la educación, sino que la alentó y la hizo al inicio de su obra poética (p. 44).

El autor de *Poemas humanos* también recrea en sus versos el panteón de su terruño; así, el camposanto se convirtió en un motivo presente en su poesía inicial y será un ámbito reiterativo en sus poemarios subsiguientes. Por ejemplo, las tumbas serán constantes en «Sauce», «Ausente», «Romería», «Verano», «Aldeana», «Ágape», «El pan nuestro», «El tálamo eterno» y «Enereida», de *Los heraldos negros*, así como en *Trilce* y *Poemas humanos*. Para el santiaguino, el cementerio es un espacio sagrado y forma parte de la vida de la gente del campo. La población andina siente que la muerte no es la culminación de la relación con sus seres queridos, sino simplemente un paso más en la vida. El panteón es un orto y una puerta de donde salen las almas de los muertos

que deambulan y penan en las casas⁶ y esto se percibe en «Fosforescencia», donde el camposanto es un escenario importante.

Como señalamos, en este poema, el educador toma el papel de padre espiritual a quien el chico temeroso le comparte sus miedos sobre algo incomprendible que ha visto en el cementerio durante su recorrido en una noche sombría. El maestro escucha con atención el relato y le explica, como a un hijo, lo que este ignora. El miedo del niño aldeano es un ejemplo del espanto que sienten los pueblerinos ante lo desconocido. La falta de nombre del chico (anonimidad) indica que puede ser cualquier individuo con creencias y miedos arraigados. En la mente infantil y llena de supersticiones del pupilo, los fantasmas existen y eso le produce consternación e inquietud.

Las luces misteriosas que se ven en las noches oscuras son elementos que asustan y aterrorizan, especialmente cuando los individuos se encuentran en lugares solitarios, con la única luz de la luna: «el terror que sus apariciones [de los muertos] han inspirado desde los tiempos más remotos sigue en vigencia en el presente» (Klein, 2004, p. 16). El maestro, quien tampoco tiene un nombre y puede simbolizar cualquier educador, explica al niño lo inadmisibles a través de su conocimiento objetivo para liberarlo de sus creencias y miedos arraigados como parte de su perspectiva cultural serrana, cuyo anecdotario comprende historias de encuentros con seres del más allá.

6 De acuerdo con Sánchez Lihón (2012), el cementerio es «como un orto, como una puerta, como si por ese lugar salieran estos seres que deambulan y penan en las casas. Y en general todos los pobladores miramos mucho el cementerio, porque es una colina elevada que tiene la connotación de una ascensión, como que al morir y ser enterrados allí nos elevamos a una dimensión superior, supraterrrenal» (pp. 154-155).

Ese gas es el fósforo, que cuando
se va el cuerpo dañando,
sale y arde en el aire más sombrío.
¿Escuchaste? Desde hoy no temas nada
cuando esa llamarada
en el panteón la veas, hijo mío (vv. 25-30).

«Fosforescencia» es un poema donde la relación no solo es de alumno-discípulo, sino también de padre espiritual-hijo. El maestro se identifica con el niño y ha tomado la experiencia de él como materia prima para convertirla en una clase magistral de forma lírica. Mediante la pregunta «¿Escuchaste?» que le dice el maestro al receptor, le solicita que le confirme si ha prestado atención a la enseñanza impartida. El mentor del poema quiere dejar en claro que ha compartido una lección y la ha explicado efectivamente al alumno. Esta pregunta también invita a una reflexión sobre lo que acaba de oír. No sabemos cuál será la reacción del muchacho después de la enseñanza; sin embargo, suponemos que gana un conocimiento sobre la formación de los fuegos fatuos; la próxima vez que los vea, recordará la voz del educador interior de la realidad textual. Con la indicación «Desde hoy no temas nada» (v. 8), el maestro deja asentado que la lección se ha recibido con exactitud. A partir de entonces, habrá una explicación científica y lógica a lo inesperado.

Se ha establecido una relación estrecha de confianza entre el profesor erudito y el niño, de modo que la próxima vez que surja una vacilación o un temor, el chico recurrirá al maestro para consultar sobre sus dudas. Vallejo plantea que el trato normalista-alumno debe ser una relación de confianza donde el docente debe ayudar a superar los problemas y los obstáculos que tengan los alumnos. En un interesante estudio, Miguel Carhuaricra (2015) concluye: «Vallejo era un poeta de firme vocación educativa. Su praxis pedagógica supera los métodos, técnicas y estrategias

didácticas existentes, puesto que su enfoque no prioriza la enseñanza; sino el acto ético y, por ende, el hecho dialógico y el sentido humanista» (p. 110).

Vallejo finaliza el poema con la frase «hijo mío». Esta expresión trasluce el lado paternal del adulto y el aprecio que siente por el chiquillo aldeano. Esta locución de familiaridad convierte al profesor en un padre simbólico del pequeño pupilo y muestra el cariño que ha puesto para dejarle una enseñanza inolvidable. Después de la aclaración que realiza, el cementerio deja de inspirar miedo y se convierte en una escuela metafórica donde los muertos, tema favorito de la gente del Ande, van a ser la materia prima para la enseñanza que dejará el profesor interior a su alumno. En este ámbito se aprende que el fósforo y los gases de metano se descomponen y producen luces centellantes, las cuales motivan la creación de historias de fantasmas y mitos populares. Son cuentos de miedo que se relacionan con las leyendas sobre espíritus o muertos deambulando con luces chispeando. El niño y el lector de «Fosforescencia» ganan un aprendizaje: los cementerios son zonas en donde se ven los fuegos fatuos⁷, los cuales son ocasionados por las reacciones químicas de los huesos humanos durante la putrefacción. Vallejo escribe estos poemas didácticos para eliminar las historias y las supersticiones que han tejido los pobladores del Ande al ser testigos de los fuegos fatuos. «El poema muestra la preocupación por una niñez liberada de ideas falsas y temores» (González Vigil, 2019, p. 118).

7 Abraham Valdelomar, al referirse a los fuegos fatuos, anota: «Durante las noches de estío, en los cementerios aldeanos, allí donde sepultan a los muertos, bajo la hierba húmeda, en pleno regazo de la tierra, en el íntimo albergue de la naturaleza, cuando llueve, en la estación ubérrima y fecunda, sobre la extensión florecida, bajo los constelados cielos de verano, suelen encenderse bajo las tumbas, lucecillas precarias, azulinas, breves y cambiantes, que los hombres llaman fuegos fatuos (2493)» (citado por Espinoza, 2012, p. 95).

«Fosforescencia» tiene una relación entre la forma y el contenido, y el título representa una clave para los receptores. Dentro del poema nos encontramos con numerosas referencias luminosas que dan claridad y visualidad a las estrofas, ya que reflejan las luces que el niño ha percibido en la noche oscura y transmiten la sensación de un cementerio iluminado. En otras palabras, como lectores, notamos que estamos ante un poema sensorial: junto al niño, percibimos las luces centellantes en cuatro de las estrofas. El poema se puebla de palabras brillantes (arde, luces chispeando, alumbrándose y llamaradas), en contraste con los vocablos que aluden a la oscuridad (noche, sombrío y oscura). El efecto de imágenes de luz-oscuridad sugiere el reemplazo de la ignorancia por el conocimiento. El niño ha sido iluminado por el maestro y la luz simboliza el nuevo saber que ha asimilado. El pupilo es ilustrado por la luz del conocimiento que ha recibido del docente, mientras que la oscuridad y el miedo se disipan. Para ilustrar la oscuridad profunda y el escenario lleno de pavor, en la segunda estrofa Vallejo no incluye algún elemento luminoso, por lo que aumenta la tenebrosidad. La oscuridad de la noche y el cementerio, aparte de utilizarse para incrementar el temor fundado en la ignorancia, también es símbolo de aprendizaje y maduración. El niño ha sepultado su ignorancia sobre los fuegos fatuos y ha obtenido un conocimiento cognitivo de este fenómeno.

En «Fosforescencia», Vallejo también emite un mensaje sobre el trabajo fuerte de los niños campesinos, quienes tienen responsabilidades de adultos. Son pequeños que dejan de ser niños muy temprano y maduran de golpe para ayudar en el sustento de sus hogares asumiendo diversas responsabilidades. En el poema, el protagonista pequeño descubrió los fuegos fatuos cuando regresaba de un mandado: «Yo á solas regresaba del molino / por el largo camino» (vv. 7-8) y sin darse cuenta anochece,

momento propicio para que ocurra lo inadmisible: «ahí en la noche y á avanzadas horas» (v. 15). Para incrementar su miedo, el autor introduce otro elemento relacionado con la superstición del Ande: el aullido del perro, que, según las convicciones populares, es un signo de que ha visto seres del más allá o cosas que los humanos no podemos captar.

Yo á solas regresaba del molino
por el largo camino,
y la noche, señor, qué oscura estaba;
iy más miedo me daba cuando oía
la algazara que hacía
el perro de una choza, que aullaba! (vv. 7-12).

El largo camino representa, por un lado, el viaje físico del muchacho, que ha sido difícil de andar puesto que lo ha realizado a pie y, por otro lado, el recorrido espiritual y su búsqueda de la verdad. El niño se aleja del camino equivocado gracias al conocimiento teórico que adquiere del profesor. El camino, su travesía y su encuentro con los fuegos extraños en el panteón representan los obstáculos que tiene que enfrentar en su andar físico y espiritual, pero no está solo, pues el maestro constituye una figura solidaria y amigable que lo apoya y sostiene en su aprendizaje.

Aunque no sabemos la edad del muchacho, intuimos que todavía es pequeño y su mente está poblada de creencias y supersticiones que afloran durante la noche y en su trayecto solitario. Vallejo deja registrado que el mundo andino tiene una vasta gama de creencias, leyendas y supersticiones que forman parte del imaginario de los pueblos serranos. Para el campesino, el aúllo de un perro viene cargado de premoniciones. El autor de «Más allá de la vida y la muerte» utiliza creencias y supersticiones propias de Santiago de Chuco para preparar un espacio

propicio donde el miedo aumenta la inquietud del personaje niño y los lectores de «Fosforescencia».

Para la gente del Ande, el aullido del perro revela que las almas están deambulando en la noche o es el anuncio de un mal presagio. El chico de «Fosforescencia» se llena de temor porque ha escuchado historias alrededor del fogón hogareño o en el pueblo. El preceptor aclara las dudas del alumno que ha sido testigo ocular de la reacción química de los huesos de los muertos durante una noche del pasado, cuya experiencia lo marcó hasta querer llorar. La enseñanza del intelectual también ha dejado huellas inolvidables en el niño y el lector, desconocedor de los fuegos fatuos, gracias al conocimiento nuevo que han recibido.

4. CONCLUSIONES

El hallazgo de la colección completa de *Cultura Infantil* en el 2019 y su adquisición por la Biblioteca de la Universidad de Brigham Young es un valioso aporte para los estudios sobre la cultura peruana y la obra vallejana. Gracias a él podemos acceder a los originales de los primeros poemas del vate universal César Vallejo y de los escritos de algunos integrantes del Grupo Norte o la Bohemia de Trujillo que floreció en el Perú. En otras palabras, tenemos la oportunidad de leer poemas del más grande exponente de la poesía universal en su forma primigenia y pura.

La poesía que Vallejo publicó en *Cultura Infantil* es una evidencia de su conciencia didáctica. Fue un pedagogo innato y empalmó su docencia con su labor artística como poeta para plasmar enseñanzas a sus alumnos y receptores. Vallejo vincula la poesía con la docencia dejando constancia de que la labor de maestro es única porque forma un semillero de intelectuales.

A su vez, aquella poesía inicial difundida en esta revista es una escritura de gran dimensión, pues en ella se gesta el escritor que incursiona luego en diferentes géneros literarios. Allí

nace el autor del género fantástico y el poeta que siente el dolor por el hermano de la familia nuclear, así como por el prójimo universal. Vallejo es el escritor que representa con maestría a su Santiago de Chuco retratando su espacio paisajístico, además de las supersticiones y las creencias de sus aldeanos.

En este estudio solo nos hemos centrado en uno de aquellos poemas didácticos: «Fosforescencia», que es una muestra de la relación que tuvo Vallejo con sus alumnos, tópico que también se desarrollará en su poesía posterior. Asimismo, constituye un antecedente de la poesía de género fantástico, que se expandirá en su narrativa.

Vallejo ha publicado en *Cultura Infantil* diez poemas importantes que van a ser el sedimento y el precedente de temas y símbolos que mantendrá en su poesía ulterior. El hallazgo de la colección completa, además de ser de gran valor para la crítica de la cultura y la sociedad peruana, abre la puerta para ricos estudios sobre Vallejo y el Grupo Norte, el cual floreció en la parte liberteña del Perú. En ese sentido, *Cultura Infantil* es un archivo que debe cuidarse porque contiene material literario de valor incalculable.

REFERENCIAS

- Bendezú, E. (2003). Estudio preliminar. En Vallejo, C., *Soneto* (pp. 9-10). Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Botton, F. (1983). *Los juegos fantásticos. Estudios de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carhuaricra, M. (2015). Diálogo y experiencia: El pensamiento pedagógico de César Vallejo. *Revista de Investigación Paideia en Ciencias Humanas y Educación*, 1(1), 97-110. <https://revistas.upeu.edu.pe/index.php/ripa/article/view/884/852>

- _____ (2020). *Cultura Infantil y Los heraldos negros* (1918): el itinerario pedagógico-poético de César Vallejo. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 5(5), 15-47. <https://revistaarchivovallejo.com/index.php/av/article/view/50/51>
- Castillo, W. (2019). Una mirada de regreso a la tesis de vallejo sobre el romanticismo en la poesía castellana. Raíces estéticas poéticas de *Los heraldos negros*. *Espergesia. Revista Literaria y de Investigación* 6(1), 64-82. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/view/992/946>
- Cultura Infantil* (1913-1920). Publicación mensual. Dirección y Administración Centro Escolar de Varones n.º 241. Trujillo, Perú.
- Espejo Asturrizaga, J. (1989). *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Seglusa Editores.
- Espinoza, E. (2012). *Fuegos fatuos: las crónicas de Abraham Valdelomar*. Arte Perú.
- Galdo, J. C. (2011). Lo fantástico y los relatos orales andinos en la narrativa de César Vallejo. En Alva, H. (ed.), *César Vallejo: estudios y panoramas críticos* (pp. 91-102). Instituto de Estudios Vallejanos y Universidad Nacional de Trujillo.
- García, M. (2020a). *César Vallejo y los espacios. Cultura Infantil. Primicia mundial*. La Catedral.
- _____ (2020b). Hallazgo de *Cultura Infantil*. Poemas iniciales didácticos de Vallejo. *Espergesia. Revista Literaria y de Investigación*, 7(1), 7-15. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/view/1007/957>
- González Vigil, R. (2019). *César Vallejo. Todos los poemas*. Nueva edición crítica de Ricardo González Vigil. Universidad Ricardo Palma.
- Klein, R. (2004). *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*. Grupo Imaginador de Ediciones.

- Morales, A. M. (2000). Las fronteras de lo fantástico. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2(2), 47-61.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Sánchez Lihón, D. (2012). *Piedra de almas que penan* (prólogo, análisis y entrevista por Mara García). Capulí, Vallejo y su Tierra.
- _____ (2014). *Vallejo y ser maestro*. Capulí, Vallejo y su Tierra.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora de Libros.
- Vallejo, C. (2003). *Soneto*. Edición y nota de Hugo Arias Hidalgo. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 59-82

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5222

Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de la masculinidad del cholo en *Fabla salvaje*¹

Between the gothic and the pedagogical: the
crisis of cholo masculinity in *Fabla salvaje*

JAVIER MUÑOZ-DÍAZ

St. Lawrence University

(Nueva York, Estados Unidos)

jmunozdiaz@stlawu.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4219-677X>



RESUMEN

Este artículo propone leer *Fabla salvaje* como una exploración de la crisis de la masculinidad subalterna del cholo, encarnada en la trayectoria trágica del personaje Balta Espinar. La crisis del cholo Balta se origina en su incorporación deficiente a un nuevo sistema hegemónico de sexo/género y a una nueva masculinidad de orden letrado y urbano (encarnados por sus amigos y

1 Este artículo fue leído como ponencia en el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre», evento realizado en la ciudad de Nueva York entre el 30 de septiembre y el 2 de octubre del 2021.

el narrador). Por otro lado, este nuevo sistema de sexo/género desestabiliza las divisiones tradicionales en el mundo-aldea serrano, lo que explica la violencia de género que Balta ejerce contra su esposa, la también chola Adelaida. Finalmente, se interpreta *Fabla salvaje* en la intersección de dos tendencias de la escritura de Vallejo: la tendencia gótica (que nutre el arsenal retórico) y la tendencia pedagógica (que explica la función del narrador). En ese sentido, la crisis de Balta no es de índole étnica/racial, sino pedagógica.

Palabras clave: César Vallejo; *Fabla salvaje*; masculinidad; gótico; pedagogía; cholo.

Términos de indización: hombre; identidad; rol sexual (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article proposes to read *Fabla salvaje* as an exploration of the crisis of the subaltern masculinity of the cholo, embodied in the tragic trajectory of the character Balta Espinar. The crisis of the cholo Balta has originated in his deficient incorporation into a new hegemonic sex/gender system and a new masculinity of a cultured and urban order (embodied by his friends and the narrator). On the other hand, this new sex/gender system destabilizes the traditional divisions in the Serrano world-village, which explains the gender violence that Balta exercises against his wife, the chola Adelaida. Finally, *Fabla salvaje* is interpreted at the intersection of two tendencies in Vallejo's writing: the gothic tendency (which nourishes the rhetorical arsenal) and the pedagogical tendency (which explains the function of the narrator). In that sense, Balta's crisis is not ethnic/racial, but pedagogical.

Key words: César Vallejo; *Fabla salvaje*; masculinity; gothic; pedagogy; cholo.

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

Recibido: 10/05/2021

Revisado: 25/07/2021

Aceptado: 10/11/2021

Publicado en línea: 27/12/2021

Financiamiento: El autor agradece a St. Lawrence University por el Scholarly Development Award.

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

1. INTRODUCCIÓN

Aunque se trate de una obra menor y poco estudiada dentro del corpus literario de César Vallejo, *Fabla salvaje* (1923) ha sido objeto de disputa entre los comentaristas. Algunos puntos de debate son la ubicación del texto en el desarrollo estilístico de su autor, la naturaleza del trastorno de su protagonista, la articulación del texto en el horizonte cultural «indigenista» o «andino», entre otros². Sin embargo, la crítica no ha prestado atención al sistema sexo/género que articula el texto ni a los roles de género que definen la trayectoria de los personajes (y la perspectiva del narrador)³. Partiendo de los aportes del feminismo

2 Sobre el estilo de *Fabla salvaje*, véanse Bendezú (1992), Zavaleta (1989; 2007), Silva-Santisteban (1999), González Vigil (2012) y Hopkins (2020). Respecto a la naturaleza del trastorno de Balta Espinar, revisar Sicard (1994), Gutiérrez (2004), García (2008), Britton (2015), González Montes (2014) y Mudarra (2019). En cuanto a la articulación del texto con la cultura serrana/andina, véanse Villanes Cairo (1988), Merino (2007), Villafán Broncano (2014) y Mazzotti (2021).

3 Un agradecimiento especial a Mara L. García, cuya perspectiva de género en sus estudios sobre la narrativa fantástica y los poemas pedagógicos de Vallejo ha inspirado este trabajo.

descolonial de Rita Segato (2003; 2016) y Julieta Paredes y Comunidad Mujeres Creando (2014), este trabajo propone una lectura de género de *Fabla salvaje* que vincule el trastorno de Balta Espinar con la crisis de su masculinidad subalterna chola, amenazada por nuevos modelos hegemónicos impulsados por la desigual modernización del Perú a principios del siglo XX.

Publicada en Lima en 1923, *Fabla salvaje* es una novela corta sobre el progresivo deterioro mental y familiar de Balta Espinar, un «cholo» joven, recién casado y con primaria completa, que además cuenta con una red familiar/comunitaria desplegada entre el pueblo y las chacras de las montañas. Antes de que se manifieste su crisis, la vida de Balta parece armónica y promisoria. No obstante, aparte del marcador racial «cholo», la descripción que el narrador ofrece de este personaje es ambigua, como si se tratase de un individuo incompleto o deficiente: «era un hombre no inteligente acaso, pero de gran sentido común y muy equilibrado [y] era bárbaro, mas no suspicaz» (Vallejo, 1967, p. 95). Trágicamente, el rápido deterioro de Balta es provocado por la presencia de «otra entidad» u «otro hombre», primero como fugaz presencia en el espejo de su casa, luego como un individuo que lo acosa constantemente y mantiene relaciones secretas con su joven esposa Adelaida. Si Balta es un personaje ambiguo, su esposa es descrita con menos matices como una chola de «espíritu más intacto y en bruto que el de Balta» (Vallejo, 1967, p. 108). La obsesión de Balta por aquel *otro invasor* lo lleva a atormentar y humillar a Adelaida; en el desenlace, el cholo muere tras caer de un precipicio en extrañas circunstancias. Interpretado como un relato psicológico de ambientación gótica, *Fabla salvaje* trabaja el tema del *doppelgänger* o doble, aunque, a excepción de una línea en el desenlace, evite la manifestación directa de elementos sobrenaturales. En cambio, el relato se enfoca en la percepción distorsionada que el cholo Balta tiene de sí mismo y su entorno.

En 1923, Vallejo también publicó *Escalas*, una colección de relatos de tema psicológico e inspiración gótica. Sin embargo, a diferencia de *Escalas*, *Fabla salvaje* vincula explícitamente los motivos del gótico con la identidad de los personajes en cuanto cholos, es decir, personajes de origen indígena que participan del proceso modernizador en una posición subalterna. En ese sentido, la historia de Balta Espinar expresa una sensibilidad gótica, entendiendo esta última como la intuición de fuerzas inconmensurables e impredecibles que amenazan con destruir la seguridad física, psíquica, social e identitaria de los personajes⁴. El *otro invasor* amenaza con reemplazar a Balta en cuanto esposo de Adelaida, con todas las implicancias que este tipo de masculinidad acarrea: proveedor de recursos para la familia, intermediario con las esferas comunitaria y estatal, autoridad en la casa y legítimo padre de la descendencia. Para entender la articulación entre los celos de Balta y la crisis de la masculinidad subalterna es necesario vincular su trayectoria personal con el proceso de incipiente modernización capitalista a principios del siglo XX. En particular, debemos conocer cuál es el lugar y la función del «cholo» (nótese el uso del masculino) en este escenario de cambios de las estructuras económicas y la división de género a nivel del «mundo-aldea» serrano⁵.

4 Un resumen muy completo de las últimas investigaciones del gótico en inglés puede encontrarse en Hughes (2018).

5 Recojo el término «mundo-aldea» de los trabajos de Rita Segato (2016) sobre el impacto de la colonialidad/modernidad de género en los «patriarcados de baja intensidad» de las sociedades americanas antes de la intrusión colonial/república (pp. 109; 112). Por otro lado, este artículo utiliza el adjetivo «serrano» en lugar de «andino» porque, además de ser el término empleado por Vallejo en *Fabla salvaje*, alude con claridad a un espacio geográfico en vez de uno cultural. Si bien la década de 1920 fue un momento crucial en la construcción de discursos letrados sobre los Andes en cuanto unidad histórico-cultural (Coronado, 2018), la utilización del adjetivo «andino» me parece anacrónica, ya que corresponde a una

Este artículo busca responder a las siguientes preguntas: ¿cuál es la causa del desequilibrio del cholo Balta Espinar? y ¿por qué el cholo Balta experimenta con tanta intensidad este desequilibrio cuyas consecuencias son tan terribles para él y su familia? Para elaborar las respuestas, voy a analizar *Fabla salvaje* a partir de las siguientes coordenadas:

- a) De género en el mundo-aldea serrano (que definen la división del trabajo entre Balta y Adelaida) y el ámbito letrado (que explican la perspectiva del narrador).
- b) De clase entre la pareja protagónica, los amigos de Balta en el pueblo y el narrador.
- c) Espaciales, expresadas en tres espacios bien definidos: la casa del pueblo, la chacra (a donde se muda la pareja durante el embarazo de Adelaida) y la frontera (el abismo en medio de las montañas en donde muere Balta).
- d) De lo humano/otro-que-humano, representadas en los diferentes animales y el paisaje serrano con los que interactúa la pareja chola.
- e) Generacionales entre Balta y su hijo recién nacido, así como entre Balta y Santiago, el hermano menor de Adelaida.

En las siguientes secciones del artículo se van a analizar cada una de estas coordenadas, pero cabe precisar que todas ellas están entrelazadas y se manifiestan de forma simultánea en el caso del cholo Balta. Mi propuesta es que su crisis de celos es expresión de la crisis de la masculinidad subalterna chola, que está siendo desplazada por masculinidades de origen urbano, letrado y moderno. Esta amenaza se refleja metafóricamente en

discusión posterior y enmarcada por los proyectos desarrollistas y revolucionarios de la segunda mitad del siglo xx (Elmore, 2021).

el motivo gótico del *otro invasor*, pero también se manifiesta en la voz y la perspectiva del narrador. Por otro lado, la modernización de lo masculino desestabiliza las divisiones tradicionales de género en el mundo-aldea serrano y fomenta que Adelaida desempeñe funciones tradicionalmente masculinas. Así, Balta es doblemente amenazado por la pérdida de los roles de género tradicionales y la imposición de nuevos roles urbanos/letrados que, dada su educación deficiente, no es capaz de cumplir satisfactoriamente. Ante esta doble amenaza, el hombre subalterno responde con una violencia exacerbada en la que se combinan el patriarcado del mundo-aldea y el de la modernidad (Segato, 2003, pp. 24-31); es decir, hay un «entronque de patriarcados» (Paredes y Comunidad Mujeres Creando, 2014, pp. 71-73).

Finalmente, propongo que *Fabla salvaje* se encuentra en la intersección de una literatura de motivos góticos y una literatura de orientación pedagógica (como los poemas infantiles de divulgación científica que Vallejo publica a comienzos de su carrera)⁶. Esta última dimensión no ha sido analizada por la crítica, pero permite comprender la crisis de la masculinidad del cholo Balta en cuanto sujeto que, aunque haya completado su educación primaria, no participa satisfactoriamente del circuito letrado. A diferencia de los niños que protagonizan los poemas didácticos de Vallejo, el cholo Balta careció de maestros eficaces que le explicaran la verdadera naturaleza de su trastorno. En otras palabras, no tuvo mentores apropiados que le permitieran asumir la nueva masculinidad letrada y urbana.

6 Sobre la poesía pedagógica o didáctica de Vallejo, véanse García (2020) y Carhuaricra (2020).

2. EL GÉNERO Y LA DIVISIÓN DEL TRABAJO

Los personajes principales de *Fabla salvaje* son, en primer lugar, la joven pareja conformada por Balta y Adelaida, dos mestizos de la sierra con educación deficiente y dedicados a trabajar el campo. El otro personaje principal es el narrador, quien comenta e interpreta constantemente los eventos de la historia. La pareja protagonista se divide el trabajo según la diferencia de género en el orden patriarcal: el hombre es el proveedor que trabaja la tierra y habita el espacio público (el pueblo), mientras que la mujer se ocupa de las labores reproductivas y domésticas. Asimismo, Balta establece una relación de autoridad con respecto a su esposa, quien se convierte en una figura subordinada e infantilizada que cumple sin cuestionamiento su rol reproductivo y de cuidado. Lo interesante es que, aunque Adelaida progresivamente vaya ocupando espacios tradicionalmente masculinos, el narrador dictamina que es «una verdadera mujer de su casa» (Vallejo, 1967, p. 89).

Así como Balta posee una autoridad explícita sobre su esposa Adelaida, el narrador ejerce una autoridad simbólica sobre sus personajes al establecer sus identidades y la lógica de sus conductas. Desde una perspectiva étnico-racial, Balta y Adelaida son representantes de la raza y las costumbres de la serranía, pese a que participan marginalmente de las esferas letrada y urbana. En cambio, el estatus letrado del narrador es evidente dado su lenguaje y su arsenal retórico⁷. Con respecto a su género, más allá de considerarlo un *alter ego* del escritor César Vallejo, el narrador proyecta una mirada masculina sobre los personajes y el sentido de la acción. Por ello, aunque en los referentes

7 Según Hopkins (2020), la jerarquía entre el narrador y sus personajes está dada por el manejo de un lenguaje modernista/cultista y referentes culturales de matriz grecolatina. Dados sus orígenes campesinos, los personajes no manejarían dichos referentes o lenguaje (p. 145).

socioculturales el narrador letrado está distanciado del personaje campesino, en el nivel de la diferencia de género ambos comparten las mismas expectativas. El narrador fija y resalta la diferencia de género a partir de sus referentes cultistas: cuando Balta le reclama su infidelidad a Adelaida, el narrador afirma que ella «se puso a gemir con desgarradora lástima de amor [...] diluida ella entera y en el varón absorbida, en un místico espasmo femenino» (Vallejo, 1967, p. 115).

Debido a la importancia que tiene lo letrado para el narrador, el adjetivo «salvaje» en el título de esta novela corta no se refiere a una condición étnica/racial (como podría sugerir el término «cholo»), sino a una condición socioeconómica vinculada con el grado de instrucción y la sofisticación del trabajo que realizan los personajes de la serranía. Si bien «salvaje» también apunta al progresivo desequilibrio mental de Balta y sus violentas reacciones, este personaje ya es descrito como instintivo, «bárbaro» y «poco inteligente» desde antes de que se manifestaran los primeros presagios funestos. La clave está en que Balta y Adelaida no accedieron a una educación completa (él terminó la primaria con dificultades y ella apenas sabe leer y escribir). Al carecer de educación formal y recursos para cultivar su inteligencia, la verdad de los misteriosos hechos que experimentan les es completamente ajena. Balta no entiende las advertencias que un amigo del pueblo (quien lo alerta sobre su posible desequilibrio mental) y se obsesiona con la supuesta traición amorosa de su esposa. Adelaida, por su parte, sabe identificar los presagios funestos (un conocimiento tradicional y rural), pero, como indica el narrador, le falta la inteligencia para reconocer el deterioro mental de su esposo.

Es significativo que, en la división de género en la novela, sean las mujeres (Adelaida y su madre) quienes estén mejor integradas al conocimiento tradicional. En cambio, los hombres cholos como Balta no solo se confunden con las explicaciones

letradas sobre el trastorno, sino que también están alienados del conocimiento tradicional. Balta nunca le comparte a Adelaida los detalles de sus visiones, un comportamiento que el narrador desautoriza y que desencadena la crisis final de la pareja (Vallejo, 1967, p. 97). Ante las limitaciones de los personajes, el narrador se constituye en la voz de autoridad que conoce la verdadera naturaleza de los hechos e interpreta la conducta de los personajes. Cuando Balta no puede reconocer los contornos de la imagen que le devuelve el espejo, el narrador comenta «si lo hubiera conseguido, se habría tapado los ojos de la imaginación y habría tenido horror» (Vallejo, 1967, p. 103).

No hay mayores referencias a la división de género más allá del entorno familiar de Balta y Adelaida; sin embargo, dada la perspectiva del narrador al respecto, es atendible que la esfera del pueblo y del estado-nación en vías de modernización estén definidos por el orden patriarcal. En cambio, lo que sí aparece perfilado por el narrador es la precaria posición de clase del cholo Balta.

3. LA CLASE Y EL ESTATUS SOCIAL

Como Balta es huérfano de ambos padres y solo tiene una hermana distante, se sabe el último de su estirpe. En el orden patriarcal, el hijo varón transmite el apellido a su descendencia y así garantiza que el estatus social de su familia se reproduzca. Por ello, la posibilidad de que su esposa le sea infiel y el hijo que espera no sea suyo (es decir, que su estirpe se vea definitivamente interrumpida) le genera una crisis extrema⁸. A este hecho hay

8 A partir del cotejo de las lecturas psicoanalíticas de González Montes y Villafán Broncano, Mazzotti (2021) vincula la orfandad de Balta Espinar con la problemática incorporación del mestizo en los discursos del estado nación peruano (pp. 196-199; 203-205).

que sumar que, en medio de sus tribulaciones, Balta considera verosímil la infidelidad a partir del hecho de que Adelaida es «bella y dulce», mientras que él es «poco parecido» (Vallejo, 1967, p. 106). Puede haber un vínculo entre el escaso atractivo físico de Balta y su origen indígena, pero el texto no ofrece más detalles en esa dirección. En cambio, se apunta que el complejo de inferioridad de Balta se gestó en las interacciones con otros jóvenes de familias principales y educación completa, todos ellos «muy cultos y muy leídos» (Vallejo, 1967, p. 103). El narrador no hace ninguna referencia a la raza de estos otros jóvenes, por lo que puede asumirse que el diferenciador social con Balta es el nivel de instrucción formal y la clase social. En estas reuniones, Balta escuchó historias de horror sobre crisis psicóticas que no comprendió del todo, pero que estaban anticipando su propia experiencia delante del espejo. No obstante, en esas reuniones sí habría experimentado la superioridad de clase de sus pares de mayor educación (la misma que el narrador proyecta al describir a su personaje), lo que explicaría su complejo de inferioridad luego devenido en celos enfermizos. En lugar de la raza y la etnia, la imperfecta educación es el origen de su salvajismo.

He planteado el origen del desequilibrio psíquico de Balta en su precaria posición social como «salvaje» a ojos de los hombres leídos y cultos (criollos, mestizos o cholos, como el escritor César Vallejo). Por otro lado, el relato presenta otro origen para sus tribulaciones enfermizas: Adelaida, la «verdadera mujer de su casa», empieza a ocupar espacios y actividades tradicionalmente masculinos, con lo que rompe la división de género en el mundo-aldea serrano. En el segundo episodio de la novela corta, que corresponde a una analepsis con respecto a las primeras visiones de Balta en el espejo, Adelaida corta el pelambre del caballo Rayo, la herramienta de trabajo y el símbolo de identidad masculina de

Balta. Esta actividad es expuesta como típicamente masculina, por lo que el gesto de Adelaida tiene ecos de una transgresión. Aunque el narrador presenta el episodio con un tono idílico («Ella se reía más dulcemente aún, y el marido acariciola conmovido y lleno de pasión» [Vallejo, 1967, p. 91]), este ambiente de felicidad sirve de contraste para la acumulación de presagios funestos que la pareja va a experimentar tiempo después. Al cuidar del caballo, Adelaida manifiesta un comportamiento transgresor que solo será evidente para Balta cuando el *otro invasor* aparezca en el espejo y él sospeche una infidelidad.

La intersección de las coordenadas de género y clase expone con mayor claridad la naturaleza de la transgresión de Adelaida. Mara García (2009), en su análisis sobre la narrativa fantástica de Vallejo, explica que los personajes femeninos son el vehículo para la expresión de lo sobrenatural (el doble) en el cuento «Mirtho» y la novela corta *Fabla salvaje*. Además, García establece diferencias entre Mirtho, una mujer rebelde de la capital de una provincia que abiertamente cuestiona las expectativas de género que caen sobre ella, y Adelaida, una mujer sumisa de la serranía que encarna tales expectativas (p. 208). No obstante, Adelaida se está moviendo en una dirección que cuestiona y transgrede las divisiones tradicionales del género en el mundo-aldea serrano. Para comprender mejor estas transgresiones, es necesario revisar los diferentes espacios donde sucede la historia y determinan la dinámica de la pareja.

4. LOS ESPACIOS: EL PUEBLO, LA CHACRA Y LA FRONTERA SERRANA

Los tres espacios que aparecen en *Fabla salvaje* (la casa del pueblo, la chacra y la frontera) tienen una relación de continuidad y progresión: por un lado, desde lo público a lo doméstico y, por el otro, desde lo racional a lo salvaje. Si en una primera lectura es posible identificar la casa del pueblo con lo masculino y la

chacra con lo femenino, en realidad cada uno de estos espacios presenta una división de género que corresponde a patrones en proceso de modernización (el pueblo) y patrones vinculados con la tradición serrana (la chacra).

La casa del pueblo es el lugar donde Balta empieza a tener las visiones del *otro invasor* y los presagios funestos se manifiestan por primera vez. El narrador no menciona el nombre del pueblo ni lo describe con detalle, pero, dadas sus características, se puede identificar como mediano, con centros de modernización capitalista (donde hay tiendas de espejos) y en él conviven clases sociales claramente delimitadas. Es probable que ahí se diesen las interacciones entre Balta y sus compañeros de mayor estatus social y educación, quienes le narraban sus crisis psicóticas. Es el lugar donde se origina el trastorno de Balta y se le otorga una explicación a esta experiencia. Debido a su condición de «salvaje», Balta desconoce el sentido de su trastorno, pero sí está seguro de que el pueblo es la fuente de sus problemas: es donde Adelaida se encuentra con su amante. Por otra parte, en el pueblo están los potreros y Adelaida empieza a hacerse cargo de ellos, cumpliendo labores que el narrador califica de típicamente masculinas. Es decir, el pueblo establece una nueva división del trabajo (hombres letrados y mujeres involucradas en más labores productivas) que desestabiliza a Balta, incapaz de alcanzar el nuevo ideal masculino y amenazado por la usurpación de sus roles tradicionales.

El segundo espacio es la chacra a donde la pareja protagónica se muda durante el embarazo de Adelaida. Si el espacio del pueblo expresa los nuevos roles de género, el de la chacra conserva las divisiones tradicionales del mundo-aldea serrano. Debido a la yuxtaposición entre el sistema de género letrado y el tradicional, este último adquiere un perfil más femenino. La madre de Adelaida (en cuanto representante de la tradición) le recuerda a

Balta que, siguiendo el calendario agrícola, necesitan mudarse a la chacra para trabajar sus parcelas. En el pueblo, Balta está enajenado y ha abandonado sus labores por su obsesión con los espejos. En cambio, de regreso al espacio tradicional de la chacra, aunque continúe viendo al *otro invasor* (ya no en espejos, sino en cuerpos de agua), sí es capaz de trabajar el campo y cumplir satisfactoriamente su trabajo. La chacra es un lugar de mayor familiaridad para Balta, pese a que el desequilibrio psicótico permanezca. No obstante, la estabilidad mental del cholo se quiebra definitivamente por los sucesivos viajes de la pareja al pueblo. Es importante destacar que, desde la perspectiva de Balta, los viajes de Adelaida son innecesarios y sospechosos. Dado que Balta encarna la masculinidad rural, estos viajes escapan al orden productivo de la chacra y se articulan en el nuevo orden productivo urbano: Adelaida necesita cuidar a los animales del pueblo, entre ellos los caballos. Por su parte, cuando Balta regresa al pueblo y se reencuentra con el espejo (no hay mención de este objeto en la chacra), se exacerban la percepción del doble y su crisis psicótica.

El tercer espacio se encuentra más allá del ámbito de lo público/masculino y lo doméstico/femenino. Se trata de la frontera, aquello que no está civilizado por el ser humano: el páramo, las altas montañas y los abismos de la serranía. En cuanto frontera, es también un espacio vacío en el que se proyecta la subjetividad de Balta, sus ideales y sus trastornos. Es a donde él acude cuando sus celos se exacerban al máximo y ahí experimenta situaciones límite. En la cima de un risco y con el abismo a sus pies, Balta recupera su masculinidad tradicional: «escrutó las tierras fragorosas que a sus plantas quedaban como arredradas y sumisas» (Vallejo, 1967, p. 105). Por otro lado, es el lugar en el que Balta adquiere la certeza de que el *otro invasor* es un hombre del pueblo que lo está suplantando. En el desenlace, ese

otro invasor toma corporalidad y lo asesina: «alguien rozó por la espalda a Balta, hizo éste un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo» (Vallejo, 1967, p. 117). Las montañas son el espacio del engrandecimiento del cholo Balta, pero también de su disolución.

El espacio de frontera es fuente de metáforas explícitas para el desequilibrio de Balta, como la peligrosa tormenta de granizo. Esta última se desplaza de las montañas hasta la chacra trayendo oscuridad y agua turbia, lo que perturba el trabajo de la pareja. Sin embargo, aunque la tormenta simbolice el completo deterioro psíquico de Balta, el origen de su desequilibrio está en la yuxtaposición problemática de la división de género tradicional y moderna. Balta está perdiendo autoridad como hombre de campo y es incapaz de adecuarse a los nuevos ideales de masculinidad urbana y moderna. La tormenta se forma en la frontera, pero su verdadero origen está en el nuevo modelo de masculinidad que se introduce por el pueblo.

5. LO HUMANO Y LO OTRO-QUE-HUMANO

Para comprender mejor cómo el pueblo es el origen del desequilibrio de Balta es necesario revisar la representación de entidades otras-que-humanas (los animales) y su interacción con la pareja protagonista⁹. La mayoría de los animales que aparecen en *Fabla salvaje* constituyen emblemas y herramientas de trabajo del «cholo»: caballos, gallinas, cerdos y perros. En principio, los

9 Para un análisis de la animalidad (como figura retórica y experiencia que excede lo verbal/humano) en la poesía de Vallejo, véase Clayton (2013). Pese a que esta especialista no explora la narrativa, sus comentarios pueden aplicarse a algunos pasajes de *Fabla salvaje*.

animales resaltan la condición «salvaje» de Balta, quien interactúa con inusitada familiaridad con su caballo Rayo y confunde a doña Antuca, madre de Adelaida, con una gallina. Para comprender el valor de cada animal con respecto al sistema sexo/género es pertinente ubicar el espacio en que cada uno aparece. El caballo se presenta en el pueblo y es claramente un índice de la masculinidad de Balta; no obstante, el hecho de que Adelaida empiece a hacerse cargo de sus cuidados implica una usurpación del trabajo tradicionalmente masculino. Por otro lado, la visión intensa entre Balta y su caballo (símbolo de «salvajismo», pero también de comunicación privilegiada con la naturaleza) es funestamente interrumpida por la aparición de una gallina (Vallejo, 1967, p. 86). Esta ave es un animal de mal agüero y está feminizada por sus asociaciones posteriores con la madre de Adelaida.

Además del caballo Rayo, el relato establece una analogía entre Balta y Picaflor, el perro presentado en un recuerdo de la niñez de Adelaida. Si bien no se especifica el lugar en que ocurrió este recuerdo, al tratarse de la infancia de la protagonista, es posible vincularlo con el mundo-aldea serrano. La sorpresiva rabia de Picaflor, a punto de morder a su dueña, anticipa el violento desequilibrio de Balta. En el caso del perro, es necesario notar que este cambio repentino se produce después de que abandona el entorno doméstico para unirse a una jauría. Es decir, el perro pasa de lo doméstico/humano hacia lo salvaje/animal. Por otro lado, en el caso de Balta, se puede apreciar un movimiento similar, pero en sentido contrario. Balta empieza a ver al *otro invasor* en la casa del pueblo, es decir, el espacio en el que interactúa con otros hombres de estrato social más alto o de cultura más sofisticada que le referían historias que no podía comprender. En otras palabras, el cholo Balta se une a una jauría de hombres «muy leídos y muy cultos» que implica riesgos

desconocidos para él. Para rehabilitarse, vuelve al entorno doméstico representado por la chacra y, en principio, su mente recupera la estabilidad. Sin embargo, mientras el perro Picaflor se tranquiliza y regresa a la normalidad tras beber el agua del pozo, Balta no recupera su estabilidad en la chacra porque los cuerpos de agua todavía le devuelven a ese «otro» que lo persigue y quiere suplantarlo.

En el desenlace, Balta regresa al pueblo (espacio de la jauría letrada) para escenificar su muerte simbólica con Adelaida (ambos se visten de luto). Luego abandona a su esposa para encaminarse al páramo de la serranía. En relatos indigenistas contemporáneos a *Fabla salvaje*, la frontera de la serranía es un espacio de extremo peligro y está habitada por animales exóticos. En cambio, en la novela corta de Vallejo, Balta no se encuentra con animales feroces en el páramo, sino con el *otro invasor* encarnado en un individuo que lo asesina empujándolo hacia el abismo. En otras palabras, el cholo se encuentra consigo mismo, con su consciencia enajenada por la crisis de la masculinidad que lo atormenta.

¿Por qué el encuentro entre Balta y la frontera serrana resulta en la disolución del individuo? Dadas sus fuertes raíces serranas, Balta debería desplazarse con seguridad en este espacio; no obstante, como discutimos en las secciones previas, él se encuentra doblemente enajenado: no participa plenamente en la esfera de la masculinidad letrada y está distanciado del mundo-aldea serrano, cuyas tradiciones son atesoradas por las mujeres. Por ello, la serranía es un espacio vacío para él y no un espacio de comunicación y pertenencia. Esta situación de enajenación es evidente si comparamos a un niño pastor que recorre las montañas mientras Balta contempla el abismo (Vallejo, 1967, p. 107). Como apunta Mazzotti (2021), los personajes cholos de *Fabla salvaje* son ajenos a una «episteme indígena» en que seres

humanos, animales, plantas y seres inorgánicos participan de un «universo común» (pp. 199; 202); sin embargo, mientras este crítico vincula dicha incompatibilidad con la dimensión étnica/racial, yo propongo que el origen está en un acceso problemático al ámbito letrado. Balta es un caso trágico de esta incompatibilidad, pero ¿cuál es la situación de la siguiente generación?

6. EL HIJO DE BALTA, SANTIAGO Y LA PROMESA DE LA EDUCACIÓN

La última dimensión que voy a analizar en este trabajo es la de las generaciones, que se refieren no solamente a Balta y su hijo recién nacido, sino también a Santiago, el hermano menor de Adelaida, quien es protagonista de una sección completa de la novela corta. Ambos parecen personajes muy secundarios (o meros motivos del repertorio gótico), pero mi propuesta es que, a partir de ambos personajes infantiles, *Fabla salvaje* apunta un proyecto pedagógico que se manifiesta con claridad en otros textos didácticos de César Vallejo. Recordemos que, desde la perspectiva del narrador, la crisis de Balta se origina en su condición de cholo salvaje, sin instrucción e incapaz de comprender la real naturaleza de su trastorno. Una situación análoga, pero con protagonistas niños y en un ambiente pastoril, aparece en el poema didáctico «Fosforescencia» (Vallejo, 2014, pp. 71-72). En este texto, un niño del campo observa un fenómeno sobrenatural y su maestro se lo explica a partir de la ciencia positivista. *Fabla salvaje* extrapola este esquema en un entorno siniestro: el cholo Balta Espinar es ese niño ya adulto que no tuvo a su lado una figura paterna (como el maestro y narrador César Vallejo) que le explicara el origen de sus visiones.

Por otro lado, *Fabla salvaje* también replica la situación de tal poema en el caso de Santiago, el hermano menor de Adelaida. La secuencia que protagoniza el niño sigue una estructura similar a la de «Fosforescencia»: las visiones sobrenaturales del niño y la

explicación de la verdadera naturaleza de los hechos por parte del narrador. Santiago es testigo del episodio de mayor violencia entre Balta y Adelaida, cuando los celos del cholo se exacerban al máximo y abusa emocionalmente de su esposa. Es una noche de tormenta y Santiago percibe los hechos con dificultad, sin comprender del todo el sentido de lo que ocurre. Sabe que su hermana está en peligro y trata de ayudarla, pero debido a su edad es incapaz de brindarle apoyo efectivo. Se queda dormido y, al despertar, la pareja ha abandonado la casa de la chacra. Parece una situación sobrenatural; sin embargo, el narrador de inmediato ofrece explicaciones lógicas: «Los pasos se aclararon. Era un jumento errabundo y abandonado, sin duda, a campo libre» (Vallejo, 1967, p. 114).

En el siguiente capítulo, el narrador describe con detalle la discusión de la pareja, las acusaciones de infidelidad de Balta y la humillación a la que fue sometida Adelaida. Esta es una información que el niño Santiago no recibe (y que tal vez no comprendería), pero los lectores de *Fabla salvaje* ocupan su lugar como testigos del hecho perturbador y la explicación didáctica de lo que realmente ocurrió. Por último, si Balta constituye un caso perdido de enajenación, en el caso del niño Santiago todavía habría esperanza de que alcance entendimiento letrado del mundo. En ese sentido, es significativo que Santiago acompañe a Adelaida a sus viajes al pueblo, el lugar que Balta teme y rechaza.

En lo que respecta al hijo de Balta, la situación es de una clara suplantación: la muerte del cholo en el páramo coincide con el nacimiento de su hijo en el pueblo. Mientras Adelaida está inconsciente, el recién nacido es atendido por su abuela en un ambiente lúgubre y cargado de presagios. A diferencia de otros pasajes del cuento, el narrador no ofrece claves para comprender este desenlace. Entre los críticos literarios hay discrepancias sobre el sentido de este pasaje final. Por mi parte, me inclino

por la interpretación de que el *otro invasor* es una figuración del hijo de Balta (Mazzotti, 2021, pp. 198; 204). Sin embargo, en vez de vincular este conflicto edípico con la encrucijada del mestizaje, propongo vincularlo con la imposición de un nuevo tipo de masculinidad letrada. El relato se detiene en el nacimiento del hijo de Balta y el ambiente funesto que lo rodea parece sugerir un destino trágico como el de su padre (incluyendo la luz de una vela que se proyecta al páramo donde este murió). No obstante, a partir de un cotejo con el motivo de la «otredad» en la obra de César Vallejo, se revela que el surgimiento de lo nuevo exige la desfamiliarización de lo ya existente, su enajenación y su destrucción, incluyendo el propio cuerpo y la psique del poeta (Hart, 1998, p. 715).

Aquí planteo una analogía entre renovación de formas artísticas y reproducción biológica. En la medida en que el surgimiento de lo nuevo implica una ruptura radical con lo establecido, el nacimiento de un hijo es experimentado como un evento traumático que amenaza la identidad del padre. Según la versión psicoanalítica del mito de Edipo, el destino del hijo es asesinar a su padre y, en el caso de *Fabla salvaje*, el parricidio ocurre en el momento mismo de su nacimiento. Finalmente, podemos extender la analogía entre renovación artística y reproducción biológica a las transformaciones del sistema hegemónico de sexo/género. Balta fracasa en asimilarse al nuevo modelo de masculinidad letrada y, para que su descendencia pueda aspirar a un destino diferente, debe sufrir la disociación psíquica y la muerte trágica. Desde mi perspectiva, los vínculos entre la narrativa y la poesía de Vallejo deben explorarse, más que en recursos de estilo y figuras retóricas, en estructuras míticas de este tipo: el nacimiento de lo nuevo es traumático.

7. CONCLUSIONES

La crisis psíquica y familiar del cholo Balta Espinar, configurada a partir de motivos góticos, debe entenderse como expresión de ansiedades sobre el lugar de la masculinidad rural tradicional en la incipiente modernización capitalista. El origen del desequilibrio de Balta está en el pueblo, el espacio que introduce la modernización, porque este le exige un nuevo tipo de masculinidad (representado por sus compañeros de mayor estatus social y el narrador) que el campesino bárbaro no puede alcanzar. En el pueblo, Adelaida empieza a dedicarse a trabajos tradicionalmente masculinos y, desde la perspectiva distorsionada de Balta, tiene relaciones secretas con un amante (probablemente un hombre más instruido y mejor parecido que él). Para el cholo Balta, la ciudad es el espacio del verdadero peligro, aunque las tormentas atroces y la muerte espeluznante lo alcancen en el páramo. Por último, la razón por la que no accede al nuevo modelo de masculinidad es su falta de educación formal y sofisticación intelectual. Por ello, el uso de «salvaje» en el título de esta novela alude, más que a una condición racial degenerativa de los «cholos», al fracaso de la educación formal de matriz occidental.

REFERENCIAS

- Bendezú, E. (1992). César Vallejo. En *La novela peruana. De Olavide a Bryce* (pp. 135-149). Editorial Lumen.
- Britton, R. K. (2015). *The Poetic and Real Worlds of Cesar Vallejo: A Struggle Between Art and Politics (1892-1938)*. Sussex Academic Press.

- Carhuaricra, M. (2020). *Cultura Infantil y Los heraldos negros* (1918): El itinerario pedagógico-poético de César Vallejo. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 5(5), 15-47. <https://www.revistaarchivovallejo.com/index.php/av/article/view/50/51>
- Clayton, M. (2013). «Animalestar»: Animal Affections in Vallejo's Poetry. En Hart, S. (ed.), *Politics, Poetics, Affect: Re-visioning César Vallejo* (pp. 117-133). Cambridge Scholars Publisher.
- Coronado, J. (2018). Sobre la noción de lo andino: ciencia, literatura y consumo. En Abreu, C. y Arnold, D. (eds.), *Crítica de la razón andina* (pp. 95-114). University of North Carolina Press.
- Elmore, P. (2021). Mundo andino: ¿el planeta de los indios? *La Corriente*, 2(7), 38-43.
- García, M. (2008). Lo inadmisibles y retazos fantásticos en la narrativa vallejana. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 6(11), 199-210. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/173/136>
- _____ (2020). Hallazgo de *Cultura Infantil*. Poemas iniciales didácticos de Vallejo. *Espergesia. Revista Literaria y de Investigación*, 7(1), 7-15. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/view/1007/957>
- González Montes, A. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma y Cátedra Vallejo.
- González Vigil, R. (2012). Prólogo. En Vallejo, C., *Narrativa completa* (pp. 7-52). Ediciones Copé, Petroperú. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/narrativa-vallejo/>
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

- Hart, S. (1998). Vallejo's «Other»: Versions of Otherness in the Work of César Vallejo. *The Modern Language Review*, 93(3), 710-723. <https://doi.org/10.2307/3736492>
- Hopkins, E. (2020). Fabla modernista en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (13), 140-148. <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/438/344>
- Hughes, W. (2018). *Key concepts in the Gothic*. Edinburgh University Press.
- Mazzotti, J. A. (2021). *Fabla salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, (13), 189-207. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/download/5777/5968>
- Merino, A. (2007). Estudio preliminar. En Vallejo, C., *Poesía y narrativa completas* (pp. 7-121). Akal.
- Mudarra, A. (2019). La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 3(3), 83-98. <https://revistaarchivovallejo.com/index.php/av/article/view/33/33>
- Paredes, J. y Comunidad Mujeres Creando (2013). *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. Cooperativa el Rebozo. <https://sjlatinoamerica.files.wordpress.com/2013/06/paredes-julieta-hilando-fino-desde-el-feminismo-comunitario.pdf>
- Segato, R. (2003). La estructura de género y el mandato de violación. En *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (pp. 21-53). Universidad Nacional de Quilmes. <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/04/Segato-Rita.-Las-Estructuras-elementales-de-la-violencia-comprimido.pdf>
- _____ (2016). Colonialidad y patriarcado moderno. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 109-126). Traficante de Sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

- Sicard, A. (1994). El doble en la obra de César Vallejo. En Forgues, R. (ed.), *César Vallejo. Vida y obra* (pp. 191-200). Amaru Editores.
- Silva-Santisteban, R. (1999). Prólogo. En Vallejo, C., *Narrativa completa* (pp. XIII-XXXI). Pontificia Universidad Católica del Perú, Edición del Rectorado.
- Vallejo, C. (1967). *Novelas y cuentos completos*. Francisco Moncloa Editores.
_____ (2014). Fosforescencia. En *Obra poética* (3.^a ed., pp. 71-72). Peisa.
- Villafán Broncano, M. (2014). *Fabla salvaje*, de César Vallejo: más acá del complejo edípico. En Flores, G. (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 375-400). Cátedra Vallejo.
- Villanes Cairo, C. (1988, junio-julio). El indigenismo en Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2(456), 751-760. <http://www.cervantesvirtual.com/research/el-indigenismo-en-vallejo/dcc73490-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5.pdf>
- Zavaleta, C. E. (1989). La prosa de César Vallejo. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (34-35), 169-179. <http://revistafenix.bnp.gob.pe/index.php/fenix/article/view/319/1673>
_____ (2007). Hacia la novela andina. *Letras*, 78(113), 145-156. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/112/111>



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 83-89

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5223

La ventana, la calle, la tinta, el garabato... César Vallejo contra la realidad de su tiempo

The window, the street, the ink, the doodle...

César Vallejo against the reality of his time

ANTONIO MERINO

Centro Internacional de Estudios Vallejianos

(La Habana, Cuba-Bordeaux, Francia)

antoniomerino58@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6715-726X>



RESUMEN

Vallejo es la síntesis y el resultado de sus acciones y su obra. Escribe sabiendo el compromiso que conlleva un reto. No improvisa, no siente la necesidad ni la necesidad de los arribistas que esgrimen la crítica con los argumentos ideológicos de cierta casta de empoderados.

Palabras clave: ideología; realidad; periodismo; ética; compromiso.

Términos de indización: ideología; periodismo; ética (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

Vallejo is the sum and result of his actions and his work. Write knowing the commitment that comes with a challenge. He does not improvise; he does not feel the need or the foolishness of the careerists who wield criticism with the ideological arguments of a certain caste of the empowered.

Key words: ideology; reality; journalism; ethics; commitment.

Indexing terms: ideologies; journalism; ethics (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 10/05/2021

Revisado: 25/07/2021

Aceptado: 10/11/2021

Publicado en línea: 27/12/2021

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Es cierto que, a lo largo de los años, los llamados ensayos de César Vallejo, aquellos que trazan un recorrido dialéctico a través de toda su obra, han pasado «desapercibidos» bajo el peso de su poesía, su narrativa y, en menor medida, su teatro, recientemente publicado junto a sus facsímiles en una edición muy cuidada por la editorial Akal, bajo la dirección de quien suscribe este artículo. En este sentido, la vida del autor, su historiografía, el testamento vital de su paso por el tiempo que le tocó vivir, se juzga bajo el paraguas de las afinidades y las conveniencias. Esto es algo lacerante para un autor del que no podemos obviar las realidades del contexto histórico en el que vivió, dejando constancia, a través de sus escritos, de sus impresiones a pie de calle y su pensamiento convertido en un agitado diapasón experimental que nunca dio por clausurado.

No olvidemos, como parte de nuestra pedagogía hegeliana, que toda obra ha de sumar lo posible, lo imposible y lo predecible. En Vallejo esto se cumple en cada una de sus secuencias. Ante una obra tan compleja, profunda y densa, que apenas si abarca 20 años de vida, las vivencias y los procesos históricos están salpicados de borrones, tachaduras y renglones torcidos. No se escatima nada porque nada sobra. Todo se torna memoria y vida.

Por ejemplo, todas las crónicas y los artículos publicados por César Vallejo desde 1918 hasta 1938, en total no más de 264, pertenecen a su obra «no poética», al igual que su teatro, sus libros de viajes, sus ensayos políticos y su narrativa.

En este caso, tendríamos que preguntarnos por las causas que devienen de la crítica literaria y académica al desdeñar estos trabajos que, a excepción de su narrativa, apenas si se mencionan. Por ejemplo, en la parte que nos ocupa hoy, las referencias a sus artículos son breves notas al margen de otros textos, elaboradas por apenas cinco o seis autores como Aurelio Miró, Mario Schneider, Raúl Porrás Barrenechea, André Coyné y Juan Espejo, además de las ediciones preparadas por Jorge Puccinelli y Enrique Ballón.

A veces pienso, a modo de reflexión, que si Vallejo no hubiera escrito un libro tan universal como *Trilce*, su figura y su obra hubieran pasado a ser una nota a pie de página de cualquier manual de literatura. Y esto es así por dos motivos fundamentales: primero porque, desde una cierta crítica academicista, sumisa a los cánones regeneracionistas de finales del siglo XIX y principios del XX, se trazó una gruesa línea donde el mundo del pensamiento crítico, sobre todo el periodismo (considerado como subgénero), y el mundo de la creación pura no gozaban del mismo crédito. Por otra parte, atendiendo a su producción «no poética», estas obras se han visto juzgadas y menospreciadas por su sesgo ideológico, trazado cuando Vallejo se declara

abiertamente marxista-leninista, funda la célula comunista del Perú en París, se afilia al PCE y dicta seminarios de dialéctica marxista a jóvenes como el poeta Arturo Serrano Plaja. También inicia sus viajes a la joven república de los sóviets, como si, en definitiva, la visión del mundo, su compromiso ético y estético conformaran un asunto menor que, como diría mi amigo Pavel Sorokin, parafraseando a un personaje de Nikolái Gógol, «no es tema para hablar en la mesa delante de los niños».

No olvidemos que el periodismo del siglo XX es el género que mejor define este tiempo de «entre guerras» y, por eso, no es difícil encontrar autores como Rubén Darío (a quien el periodista sevillano Alejandro Sawa le escribía sus crónicas y por las cuales jamás cobraría una peseta), Blasco Ibáñez (verdadero maestro del detalle), Víctor Hugo, Benito Pérez Galdós y George Orwell, quienes ofrecían por entregas las más disparatadas crónicas sobre la modernidad, los nuevos avances tecnológicos y el cosmopolitismo. Por una parte, aportaban un cierto valor y gusto literario a los nuevos lectores de la incipiente clase media y, por otra, desde la nueva industria cultural (nuevas revistas, nuevos sellos editoriales, etc.), se promovía a esos mismos autores que acabarían publicando en su entramado.

Vallejo ejerce el periodismo desde las tripas, valorando una situación económica que le permitiera vivir en París sin pasar penalidades, ya asumidas, desde que bajó del vapor Oroya para no regresar jamás a su Perú natal.

En este contexto tan contradictorio y esperanzador, Vallejo formula frases magistrales («el escritor que no es un farsante es un estúpido») o cincela personajes a golpe de pluma, como el que elabora sobre su amigo Juan Gris. Asimismo, transpira a través de los farolillos y las luces de los cabarés, se calza la historia subiendo las escaleras de Montmartre, se muda de ropa sin saber que no tiene más que la que se cepilla a diario mientras

observa, desde la ventana de su habitación, a un soldado sin piernas que luce orgulloso su medalla al valor prendida de una sucia chaqueta gris y pide limosna en el quicio del cafetín más cabrón de todo París, donde van a morir quienes jamás tuvieron sueños.

Todo este frágil andamiaje lo hace dudar de todo y de todos. No hay certidumbres, ni «marxistas gramaticales», ni falsos artistas abanderados de un proletariado al que solo han visto en los afiches del Metro. Crítico, implacable, dolido e impotente ante la injusticia social y la indolencia de muchos escritores atraídos, como pollos sin cabeza, por las sirenas de un nuevo orden mundial.

Vallejo escribe con el estómago y traduce sus palabras sin referentes ni modelos. Su trabajo se articula, dentro del imaginario actual, sobre aquellos temas que más pudieran concitar el interés de un público que necesita saber qué hay detrás de los escenarios de la vida: cultura, ciencia, política, viajes, pero también deportes, publicidad, la vida nocturna de París y música. Por su pluma pasan autores y artistas como Eisenstein, Cocteau, Gris, Picasso, Marinetti, Breton, Ibsen, Gorki, Pound, Remarque y Chaplin. La historia del mundo es recreada entre Montmartre y Montparnasse.

Vallejo se siente muy cómodo paseando por las callejuelas de la cultura. Artículos como «Literatura proletaria», «Ejecutoria del arte socialista», «Sobre el proletariado literario», «Obreros manuales y obreros intelectuales» o el implacable «Literatura a puerta cerrada» no dejan margen para la duda ni para su sentido ético de la vida y la literatura. En una magistral demostración de libertad, en contra de cualquier dogmatismo, Vallejo estrecha aún más su concepción de escritor libre de cualquier corsé político (nunca ideológico) señalando los alcances políticos que puedan ocultarse en su obra.

Es verdad que Vallejo, a diferencia de muchos escritores que ejercieron como periodistas, no enuncia sucesos o acontecimientos sociales, él los «destripa» para sacar de ellos lo peor del ser mundano. Hay artículos cuya atemporalidad bien podría trasladarnos a nuestra confusa y diletante actualidad; por ejemplo, «El congreso internacional de la rata» o «La prensa del escándalo». Así, la publicidad, el turismo, el deporte como espectáculo y negocio, las profesiones liberales, los embaucadores de palabras (Krishnamurti en versión Paulo Coelho), la falta de ética profesional (prensa amarilla, difamaciones, escándalos, etc.), todo se mezcla y todo tiene una hilarante y ridícula realidad que asume la sociedad entre bailes de salón y la exuberante riqueza de los diletantes y nuevos ricos que se asoman a través de las ventanas de sus coches para observar la miseria de quienes algún día seguirán dando sus vidas en pos de símbolos y banderas que no entienden.

Vallejo es suma y resultado de sus actos y su obra. Escribe sabiendo el compromiso que supone tamaño desafío. No improvisa, no siente la necesidad ni la necedad de los arribistas que esgrimen la crítica con los argumentos ideológicos de una determinada casta de empoderados.

Resulta imposible estudiar la vida y la obra de César Vallejo alejadas de su visión del mundo. No podemos seguir alimentando la imagen del «mesías redentor», la «cosmogonía evangélica» y la «presencia del componente divino», porque entonces seguiremos hablando desde los cenáculos académicos de un Vallejo «ramplón y pedestre», sin darnos cuenta de que su obra camina a contracorriente, es decir, en contra de la economía académica. Es más, si sacamos a Vallejo de esta estulticia que venimos soportando, no tendremos que escuchar bochornosos discursos negacionistas sobre su ideología y su visión del mundo ni reprocharle a su viuda, Georgette Philippart de Vallejo, las

supuestas «arbitrariedades» a la hora de presentar su obra póstuma. Resulta indecente hablar, durante más de cuarenta años, de una mujer con el menosprecio y la burla a los que fue sometida hasta el mismo día de su fallecimiento, cuando en realidad sus únicos «delitos» fueron el haber nacido mujer en un tiempo mezquino y ser extranjera a los ojos de quienes no la respetaron y le negaron sus derechos.



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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 4, n.º 8, julio-diciembre, 2021, 91-112
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n8.5224

La India y César Vallejo¹

The India and César Vallejo

ENRIQUE BERNALES ALBITES

University of Northern Colorado

(Colorado, Estados Unidos)

enrique.bernalesalbi@unco.edu

<https://orcid.org/0000-0002-9521-8920>



RESUMEN

En este artículo analizaré los escritos de Vallejo en diálogo con la India. Este trabajo se divide en tres partes: en principio, comentaré una referencia exótica de la India en su primer libro de poesía *Los heraldos negros* (1918). En segundo lugar, examinaré la recepción de la cultura de la India, además de las obras y las figuras de Rabindranath Tagore y Jiddu Krishnamurti, escritores indios muy populares e influyentes de esa época, expresada en sus artículos enviados desde Europa y publicados en *Mundial*,

-
- 1 Este artículo fue presentado en IV Congreso «Vallejo Siempre» (New York, 2021), organizado por el Centro de Estudios Vallejanos, la Asociación Internacional de Peruanistas (AIP) y el Borough of Manhattan Community College. Además, este artículo forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre el contacto cultural entre la India e Hispanoamérica.

El Norte y Variedades. Finalmente, abordaré la recepción de la obra de Vallejo en la India, en cuanto a las traducciones de sus poemas a los diferentes idiomas del subcontinente.

Palabras clave: Vallejo; India; Tagore; Krishnamurti.

Términos de indización: literatura nacional; Perú; India (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

In this article, I will analyze Vallejo's writings in dialogue with India. This work is divided into three parts: first, I will comment on an exotic reference to India in his first book of poetry *Los heraldos negros* (1918). Second, I will examine the reception of Indian culture and the works and figures of Rabindranath Tagore and Jiddu Krishnamurti, very popular and influential Indian writers of that time, as expressed in Vallejo's articles sent from Europe and published in *Mundial*, *El Norte*, and *Variedades*. Finally, I will address the reception of Vallejo's work in India, in terms of the translations of his poems into the different languages of the subcontinent.

Key words: Vallejo; India; Tagore; Krishnamurti.

Indexing terms: national literatures; Peru; India (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 10/05/2021

Revisado: 25/07/2021

Aceptado: 10/11/2021

Publicado en línea: 27/12/2021

Financiamiento: Autofinanciado.

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

1. INTRODUCCIÓN

César Vallejo no necesita presentación alguna, pues es, sin duda alguna, uno de los poetas latinoamericanos más trascendentales. En este artículo, nos dedicaremos a echar luces sobre aspectos de su obra en diálogo con la cultura de la India, lo que incluye sus opiniones sobre escritores como Rabindranath Tagore (Premio Nobel de 1913) y Jiddu Krishnamurti, ambos seguramente muy alejados de su visión socialista de la realidad y la literatura. Además, analizaremos una referencia exótica de la India en *Los heraldos negros* (1918), su primer libro de poesía, y, finalmente, comentaré la última antología de su literatura publicada en una senda edición trilingüe (español-hindi-bengalí), precisamente en el subcontinente.

2. LOS ELEFANTES DE LA INDIA EN LOS HERALDOS NEGROS (1918)

Empezaremos con la referencia indostánica en *Los heraldos negros* (1918)². Ello se lee en el poema titulado «La voz del espejo»:

Así pasa la vida,
con cánticos alevés de agostada bacante.
Yo voy todo azorado, adelante... adelante,
rezongando mi marcha funeral.

2 Este primer libro de César Vallejo presenta un estilo y una temática de corte modernista a la usanza del movimiento continental impulsado por el nicaragüense Rubén Darío a partir del siglo XIX, que incluso aparece mencionado en el poema «Retablo» del libro. Dentro de la estética modernista, las referencias exotistas de culturas muy distintas a la latinoamericana eran parte esencial del vocabulario de estos sendos poemas.

Van al pie de los brahacmánicos elefantes reales,
y al sórdido abejeo de un hervor mercurial,
parejas que alzan brindis esculpidos en roca,
y olvidados crepúsculos una cruz en la boca.

Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges
que arrojan al Vacío su marcha funeral (Vallejo, 1959, p. 76).

Este es un poema que desarrolla el tema del paso del tiempo (*tempus fugit*), pero, a diferencia de los poemas del Renacimiento o el Barroco, incorpora todo el vocabulario exótico y religioso—este último elemento también presente, a su manera, en las anteriores épocas—del modernismo latinoamericano. Así, hacen su aparición palabras como «cruz» o «Esfinges». Vale precisar que el verso que contiene una resonancia indostánica es «Van al pie de los brahacmánicos³ [sic] elefantes reales». El tiempo (y su paso) es un tema muy presente en la poética vallejana. De este modo, la voz poética de *Trilce* (1922) expone una honda y dolorosa percepción del tiempo en el poema «II» de este influyente libro de la vanguardia poética latinoamericana:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aturdida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era (Vallejo, 1987b, p. 34).

3 Debería decir «brahmánicos» y no como en el original: «brahacmánicos».

No voy a profundizar en el análisis de este poema, pero es notable que el tema del *tempus fugit* desarrollado años antes en «La voz del espejo» es muy distinto. En el libro modernista, se trata del comentario de un tema literario más general; en cambio, en Trilce «II», la experiencia del tiempo se individualiza en la dolorosa crisis existencial del ser humano que no puede escapar a la crueldad del tiempo y la vida del encierro carcelario.

Además, el tiempo es uno de los grandes temas de la filosofía y la literatura del Indostán; en esa línea, puede establecerse un diálogo transtemporal con el misterioso poema modernista. El título «La voz del espejo» se relaciona directamente con el espejo mágico, personaje del cuento de hadas «Blanca Nieves». En la historia, la voz (del espejo mágico) le señala el paso del tiempo a la reina (bruja), quien ya no puede competir con la juventud y la belleza de la princesa Blanca Nieves. Ahora, sin recurrir a la fantasía, se puede afirmar que la palabra escrita, imagen poética que reconstruye nuestra propia imagen a través del tiempo, es esa voz que nos refleja y evidencia el paso irremediable del tiempo. Esto no es algo que Vallejo haya inventado, más bien es parte de su constante diálogo literario con la tradición, pues el espejo (retrato, voz y escritura) ya estaba presente en la poesía colonial de sor Juana Inés de la Cruz (1994): «Este que ves, engaño colorido, / que del arte ostentando los primores, / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido;» (p. 7). No hay seguridad de que Vallejo haya leído a sor Juana, pero era un lector muy cultivado y este tipo de estética le era muy familiar. «Los brahacmánicos elefantes reales» no es solo una referencia de naturaleza exótica, sino que establece un diálogo respecto a la sensación del paso del tiempo en las civilizaciones antiguas y las modernas y occidentales. Así, por ejemplo, respecto a la eternidad de las ruinas de la civilización andina, las rocas que aparecen en el poema afirman también una lucha constante contra la muerte y la disolución. En la India, de acuerdo con

la tradición budista e hinduista, la muerte es entendida como liberación (*mokhsa*); en contraste, para la visión judeocristiana (moderna y occidental), el paso del tiempo no es sinónimo de liberación, sino una gran tragedia del espíritu humano, asiduo acumulador de bienes, honores y riquezas:

La verdadera meta de la existencia, según el pensamiento upanishádico, es regresar a Dios, de quien somos, desde el principio, parte. El yogui debe ignorar las diferencias interminables del mundo material, y tener como única meta en la vida no volver a nacer. A esto se le llama el *moksha* o la *mukti*: la liberación del *sansara*, el ciclo eterno de nacimientos y muertes. A este conocimiento se le denomina en la *Gita* el *jñana*-yoga, el yoga del Conocimiento (de Dios) (Carreño, 2008, p. 46).

La última liberación del tiempo humano donde reina lo material y la confusión es la meta espiritual dentro de la tradición budista o hinduista. Esa visión es muy distinta a la que nos presenta Vallejo tanto en *Los heraldos negros* como en *Trilce*, pero nos permite, asimismo, establecer un diálogo con su materialismo poético. La obra vallejana no es la única de un escritor peruano donde se pueden encontrar referencias a la India. También podemos mencionar a Javier Heraud con su poema «Krishna o los deseos» o César Moro con «Viaje hacia la noche». José Carlos Cabrejo (2018), siguiendo las ideas del poeta y crítico argentino Aldo Pellegrini, sobre el poema anteriormente mencionado precisa que los poetas surrealistas se vincularon con temáticas religiosas orientalistas para cuestionar el orden rígido y decadente de la civilización judeocristiana (pp. 100-101). Además, a nivel hispanoamericano, distintos escritores, creadores y críticos han tenido una relación profunda con la cultura de la India como Zenobia Campubrí, traductora de Rabindranath Tagore al castellano; el matrimonio peruano-argentino de Fernando Tola y Carmen Dragonetti, grandes traductores y estudiosos

de la poesía indostánica; Pablo Neruda, quien plagió escandalosamente el *Gitanjali* de Tagore para la confección de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; Victoria Ocampo (*Tagore en las Barrancas de San Isidro*); Julio Cortázar (*Prosa del observatorio*); Roberto Bolaño con su cuento «El ojo Silva» incluido en *Putas asesinas* (2001) y, principalmente, Octavio Paz, quien en sus ensayos *El mono gramático*, *La llama doble*, *Vislumbres de la India* y la colección de poemas *Ladera Este* pudo conectar profundamente con esta vasta y milenaria civilización:

Hacia 1965 vivía yo en la India; las noches eran azules y eléctricas como las del poema que canta los amores de Krishna y Radha. Me enamoré. Entonces decidí escribir un pequeño libro sobre el amor que, partiendo de la conexión íntima entre los tres dominios —el sexo, el erotismo y el amor—, fuese una exploración del sentimiento amoroso (Paz, 2014, p. 7).

Es precisamente en la India donde Paz alcanza la madurez literaria y absorbe como ningún otro escritor hispanoamericano la experiencia y el conocimiento del tiempo y el espacio, sobre todo budistas.

3. TAGORE, KRISHNAMURTI Y LA CULTURA DE LA INDIA EN LA CRÓNICA PERIODÍSTICA VALLEJANA

Cuando vivía en Europa, Vallejo escribió sobre Tagore⁴ y Krishnamurti⁵, quienes nunca viajaron al Perú. Sin embargo,

4 Rabindranath Tagore (1861-1941) fue un poeta de la región de Bengala (India y Bangladesh, actualmente); es reconocido también como filósofo, artista, dramaturgo, músico, novelista y autor de canciones. Letras de sus canciones se convirtieron en los himnos de la India y Bangladesh, respectivamente.

5 Jiddu Krishnamurti (1895-1986) fue un escritor y orador en materia filosófica y espiritual originario de la India. Primero fue patrocinado por la doctrina

Tagore estuvo muy cerca de visitar Perú en 1924, invitado por el gobierno de Augusto B. Leguía, para conmemorar el centenario de la independencia continental, garantizada con la derrota del ejército realista en la Batalla de Ayacucho el 9 de diciembre de 1824. Tagore se encontraba en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1924; lamentablemente, cayó enfermo y los médicos le recomendaron no proseguir hasta Lima. De esta manera, renunció a viajar a Perú y permaneció en Argentina, donde conoció a Victoria Ocampo. Así lo comenta precisamente esta escritora en *Tagore en las Barrancas de San Isidro*:

En septiembre de 1924 se anunció que Rabindranath Tagore pasaría por Buenos Aires, rumbo a Lima. [...] los que conocíamos sus poemas a través de las propias traducciones del autor, o la francesa de Gide, empezamos a esperar al poeta. Su llegada sería el gran acontecimiento del año (Ocampo, 1983, p. 13).

Rabindranath Tagore era uno de los grandes escritores y pensadores de esas primeras décadas del siglo XX; además, obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1913 con la colección de poemas en prosa *Gitanjali (Ofrendas de canciones)*. Fue el primer no occidental premiado con tan importante galardón en cualquier categoría. Representaba, en su momento, una crítica a la razón occidental y un redescubrimiento de ese saber milenario del Indostán. En la década de 1920, después de haber experimentado los horrores de la Primera Guerra Mundial, existía en Europa un descontento generalizado y se buscaba un diálogo

teosófica de la rusa hinduista Madame Blavatsky; luego de su rompimiento con ese sistema de pensamiento, propulsó una revolución psicológica, la valoración de la meditación, el amor en las relaciones humanas, el desarrollo de la mente y el efecto positivo en la sociedad global. De alguna manera, es uno de los padres fundadores de la *New Age*.

con otras culturas; en ese escenario, la figura de Tagore adquiere un nuevo brío e importancia.

La primera referencia a Tagore en la obra de Vallejo aparece en el artículo «Cooperación», publicado el 26 de febrero de 1924 en su columna «Desde Europa» del diario *El Norte*. No obstante, dicho texto fue escrito el 10 de diciembre de 1923, como bien lo señala Jorge Puccinelli, editor del volumen *César Vallejo. Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. El poeta peruano, en su primer año en Europa, escribe la crónica de un evento (*soirée*) en el teatro Caméléon de París, una fiesta de la peruanidad donde se habla del Imperio incaico, se leen poemas suyos, así como de Chocano y Yerovi. Vallejo percibe que se trata de un evento realizado al gusto parisino y cuestiona la supuesta solidaridad de Europa con Latinoamérica, ya que la primera está más interesada en imponer sus intereses que en ser solidaria. Es en ese contexto que aparece el nombre de Tagore:

Puede Europa desdeñar o ignorar a los africanos a los australianos. ¿Pero a nosotros? Para respetar y admirar a la India —que se anuncia estupenda— ha bastado un Tagore; para respetar y temer al Japón —que ya se ha impuesto al mundo— bastó un Yanagata⁶ [sic]; para respetar y temer a Yanquilandia —que ya tiene en sus manos, como bolsa diabólica, el estómago del mundo— bastó un Grant. Para respetarnos a nosotros los latinoamericanos —que ya nos hemos anunciado y vamos a imponernos— ¿no basta un Simón Bolívar ni un Rubén Darío? ¡Hipócritas! Conocemos la treta (Vallejo, 1987a, p. 16).

6 El príncipe Yamagata Aritomo (1838-1922) fue un militar destacado y dos veces primer ministro del Imperio del Japón. Es considerado uno de los arquitectos de la era Meiji, que significó el ingreso del país asiático a la esfera de potencia mundial en el Pacífico.

Llama la atención que los dos nombres en los que resume la existencia latinoamericana sean Bolívar (garante de la independencia continental) y Rubén Darío, quien con el modernismo nos independizó literariamente y tuvo mucha presencia en la confección de *Los heraldos negros* (1918), donde se recoge la primera referencia a la India en su obra literaria. La figura de Tagore en la cita de Vallejo afirma la vigencia de la India como literatura y filosofía, frente a referencias militaristas e industriales como las de Japón (Yanagata) y Estados Unidos (Grant).

Dos años después de instalarse en Europa, Vallejo nombra a Tagore en «Un gran libro de Clemenceau» (diciembre de 1925), publicado en el n.º 299 de *Mundial* (5 de marzo de 1926). En este texto, el poeta peruano nos muestra su particular conocimiento de la política internacional y define el enfrentamiento entre la civilización occidental y la oriental como el conflicto fundamental de los nuevos tiempos. Asimismo, se pregunta sobre la posición latinoamericana y su gran población indígena en este conflicto de escala global:

Quien siga de cerca los acontecimientos culturales de América no podrá pasar por alto el ahínco que ponen sus dirigentes, escritores, artistas y profesores, por darse la mano con sus colegas de Oriente, tales como Gandhi y Tagore. No hace mucho Abd-el-Krim⁷ se puso en relación con Sudamérica para obtener simpatías y auxilios. De otro lado, la influencia lenta pero profunda del comunismo es innegable en aquellas tierras (Vallejo, 1987a, p. 87).

Señala Vallejo con gran precisión que en el siglo XX los tiempos han cambiado y los líderes, los intelectuales y los revolucionarios latinoamericanos ven con especial atención los acercamientos

7 Abd-el-Krim (1882-1963) fue un líder anticolonialista, guerrillero y político de la región de El Rif en el actual Marruecos.

y las relaciones con intelectuales y revolucionarios de otras regiones del mundo que se confrontan contra el colonialismo occidental; menciona entre ellos a un guerrillero (Abd-el-Krim) y dos intelectuales, un filósofo y activista político (Gandhi) y un poeta y humanista (Tagore). Para los intelectuales y los revolucionarios latinoamericanos, la colaboración con otros creadores de saber y resistencia permitiría dar más resonancia a sus reclamos respecto a los abusos del imperialismo norteamericano y europeo. De este modo, se sugiere la necesidad de establecer un frente común con las culturas que en diferentes regiones del mundo luchan contra el imperialismo occidental.

En la entrega titulada «Influencia del Vesubio en Mussolini» (enero de 1926) para el n.º 301 de *Mundial* (19 de marzo de 1926), aparece el nombre de Krishnamurti por primera vez en la obra vallejana. En estas páginas presenta su propia lectura global del periodo de entreguerras. Así, precisa que después de los horrores de la Primera Guerra Mundial predomina una desconfianza de la razón y, más bien, se expande como un virus el dominio de las fuerzas irracionales donde coexisten mesías religiosos (Krishnamurti) o políticos (Mussolini). Esta percepción de Vallejo es algo que ya se respiraba en el ambiente y que muy bien desarrollan filósofos europeos contemporáneos como Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente*) o Julius Evola (*La rebelión contra el mundo moderno*):

El mundo atraviesa por un instante de advenimientos inauditos y de insólitas pesadillas: un nuevo Mesías, el señor Krishnamurti, ha aparecido sobre la faz del globo y la Liga de Católicos de Londres rehúsa reconocerlo por tal; en Nueva York se practica el culto del «Woodoo» [sic], esto es, el descuartizamiento de mujeres en honor de un troglodítico dios de la danza; [...] por influencia misteriosa de una erupción del Vesubio, el señor Mussolini transforma el Reino italiano en Imperio (Vallejo, 1987a, p. 91).

Krishnamurti, a diferencia de otros intelectuales de la India —todavía administrada por el Raj británico— como Tagore y Gandhi, no es configurado a partir de sus valores filosóficos o literarios, sino como un taumaturgo, es decir, un representante del creciente irracionalismo y el poder de la superstición que se expande por toda Europa en oposición al orden racional y materialista que busca imponer el comunismo internacional. El hecho de que Krishnamurti sea presentado como mesías, según la crónica de Vallejo, también ilustra el creciente declive de la fe y el dogma católico y la desesperación de una población, como la europea, en búsqueda de respuestas religiosas y espirituales en otras culturas. Es sintomático que en una metrópoli como Nueva York, llena de rascacielos, automóviles, nuevas tecnologías y toda la ideología de la modernidad, se realicen sacrificios humanos de acuerdo con el ritual del «Woodoo» [sic]. Esto recuerda a alguna historia propia de la pluma lovecraftiana. Todo este ambiente, descrito por Vallejo, prefigura o anticipa la sensación generalizada de crisis que irradiaría en toda su magnitud con el crac financiero mundial del capitalismo de 1929 y la subsiguiente Gran Depresión de la década de 1930.

César Vallejo, en la entrega «La diplomacia directa de Briand» (junio 1926), publicada en el n.º 319 de *Mundial* (9 de julio de 1926), resume sus actividades académicas y periodísticas en el París de la primera mitad de 1926. Ilustra, para sus lectores peruanos, las novedades de la actividad académica y militante de las mujeres participantes en el Congreso Internacional de Mujeres celebrado en La Sorbona. Anota las diferencias que existen sobre la importancia del papel de la mujer en la sociedad europea. Inmediatamente después, comenta un espectáculo que incorpora elementos culturales de la India:

Ese *Village Hindúe*, que actualmente funciona en el Bois de Boulogne, también ofrece cosas apabullantes. Un elefante se traga a un hombre, sin masticarle como en un cuento de Kipling; un yogui pone sus piernas donde están sus brazos y sus brazos donde están sus piernas y sube para abajo y baja para arriba; cuatro bayaderas de Ceylán trazan en las tablas todas las formas de la geometría, valiéndose apenas de una simple combinación de tristezas regulares; y unos niños aprenden a contar hasta diez y comen arroz (Vallejo, 1987a, p. 117).

En esta crónica parisiense, la India no es una referencia exótica propia del vocabulario modernista, tampoco sus escritores, políticos, filósofos y menos el mesías. Es una mirada de la India como la tendrían muchos europeos. Es el circo y el espectáculo asociado a esta región del mundo. También se evidencia que el conocimiento literario de Vallejo se extiende más allá de lo poético. En Occidente, las historias de Rudyard Kipling han ofrecido una mirada al mundo exótico de los diferentes territorios del Raj británico. La India como circo exhibe a los fabulosos elefantes esclavizados para el gusto de los espectadores, las bailarinas, los faquires y, por último, los niños. Curiosamente, este rostro de la India está muy alejado del espíritu religioso y humanista presente en los escritos de Tagore y Krishnamurti. El mundo del circo de la *Village Hindúe* es un mundo sin Dios, donde el ritual y el espíritu religioso han sido reemplazados por el dominio de la mercancía y el mercado. Es un mundo desolado, carente de logos.

En «Los peligros del Tennis» (París, junio de 1926), también publicado en el n.º 319 de *Mundial* (23 de julio de 1926), aparece otra referencia cultural a la India: «En cambio, París no protesta de otras cosas. [...] o cuando a la danzarina hindú Kouka Vrandja, sacerdotisa de Zoth, le salen de repente cuatro brazos en el Concert Mayol, como en los bajorrelieves de Angkor»

(Vallejo, 1987a, pp. 119-120). En la religiosidad del Indostán, los brazos están asociados a las virtudes y atributos religiosos de los dioses, pero en el contexto del espectáculo carente del espíritu religioso y del ritual, se vuelve espectáculo vacío, mercancía.

De otro lado, en la entrega «El poeta y el político: El caso Víctor Hugo» (San Sebastián, julio de 1926), publicado en *El Norte* (15 de agosto de 1926), Vallejo cuestiona duramente la calidad poética del afamado escritor francés y esto lo conduce a atacar el nivel literario de escritores como Tagore:

Fácil y barata manera de llegar a «gran poeta» la de Hugo. Qué le vamos a hacer. Cada cual tiene su rol en este mundo. Pero lo que no se puede tolerar es que se mistifiquen las cosas. Menester es distinguir al poeta del político. [...].

Tagore, Romain Rolland, Barbusse, son antes que poetas políticos. Su boga acabará al renovarse la sensibilidad política de la época, como ha sucedido con Hugo (Vallejo, 1987a, pp. 133-134).

Lamentablemente, se equivoca Vallejo con respecto a la calidad literaria de Tagore. Su legado ha quedado plenamente demostrado con la renovación literaria que, desde el siglo XIX, hace de su lengua bengalí a través de diferentes manifestaciones literarias y musicales. Luego, contribuye en el desarrollo de la prosa poética cuando traduce su obra al inglés y esta, subsiguientemente, es traducida al castellano por Zenobia Campubrí. Tagore influye así en sendos escritores hispanoamericanos, entre ellos, Juan Ramón Jiménez (*Platero y yo* y otros libros) y Pablo Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*).

En la entrega «Oriente y Occidente», publicada en el n.º 363 de *Mundial* (27 de mayo de 1927), Vallejo reflexiona sobre la confrontación industrial, política, militar y filosófica entre Oriente y Occidente. Vale la pena mencionar que, de acuerdo con lo que Vallejo desarrolla en estas crónicas periodísticas, la

Unión Soviética es representante de Oriente. En ese contexto, aparece la mención de Tagore como parte de una crítica, dado que el poeta peruano considera que aquel tiene una actitud pasiva frente al colonialismo e imperialismo europeo:

Sus declaraciones acerca del Oriente nada tienen de literarias y diplomáticas, como las de Paul Morand, ni de eclesiástica cortesana, como las de Tagore. M. Massignon, que no sirve los intereses de ninguna cancillería ni felicita con voz de pastor alemán a los reyes y dictadores europeos, es un escritor libre. No es siquiera un apóstol ni un correo de gabinete. M. Massignon habla solamente como un hombre (Vallejo, 1987a, p. 210).

Tagore, en esta breve crítica vallejana, se convierte en intelectual y poeta cómplice del imperialismo británico. Por otra parte, en «El Apostolado como Oficio» (París, agosto de 1927), publicado en el n.º 378 de *Mundial* (9 de septiembre de 1927), Vallejo lo critica severamente por ser un representante de lo que denomina apóstoles *d'après-guerre*, personajes que con su filosofía irracionalista prometen una nueva era de paz y progreso:

El señor Tagore a la cabeza, cruza por Europa un fuerte número de salvadores, una gran brigada de apóstoles. De las ya hermosas trincheras de 1914 surgen bíblicamente los apóstoles, uno tras otro o en grupos, y aguerridamente, se encaminan hacia Alemania, la culpable, o hacia Francia, la víctima, o hacia Rusia, la justiciera (Vallejo, 1987a, p. 225).

Sin lugar a duda, lo que le molesta a Vallejo es el pacifismo de las filosofías de Tagore o Krishnamurti. No se deduce de los escritos del poeta peruano una solución pacífica de los problemas del mundo y el imperialismo occidental; prefiere apostar por un espíritu más belicoso y materialista como el que desarrolla el expansionismo soviético a lo largo de Europa y del mundo en

general. No entiende, así, el trauma europeo por las atrocidades vividas luego de la sanguinaria Primera Guerra Mundial.

«Sensacional entrevista con el nuevo Mesías» (París, septiembre de 1927), publicada en el n.º 384 de *Mundial* (21 de octubre de 1927), es una crónica muy crítica sobre el filósofo y escritor Krishnamurti. Enfatiza que su valor en el mundo contemporáneo está asociado a un lavado de cerebro colectivo, fruto de la desesperación de Occidente por buscar una salida espiritual a su crisis estructural después de la Primera Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución rusa:

Hace algunos años fue Krishnamurti. Su naturaleza mesiánica es ya, a estas horas, bien conocida del universo. Y el nuevo Mesías, tras de un breve *stage* taumatúrgico, transcurrido en la India, su país de origen, en Europa, en Estados Unidos, en África, se instala en estos momentos en una montaña holandesa y habla, desde allí, a los hombres en perfectos versos hindúes, que el micrófono esparce a los cuatro vientos del universo (Vallejo, 1987a, p. 242).

Detesta Vallejo la importancia que se le da en el mundo occidental a la filosofía pacifista, predecesora del *New Age*, como la de Krishnamurti, en tiempos de grandes cambios en la humanidad. Cambios donde la violencia y no el pacifismo van a ser trascendentales para la caída del viejo orden de cosas. En la mente vallejana, estas recetas espirituales, mantras y taumaturgias, varias de ellas provenientes de Oriente, serían como el placebo que necesita la civilización occidental y capitalista para resistir frente al avance materialista del comunismo soviético, mientras se desarrolla la otra fuerza que se confrontará con el comunismo, es decir, la ideología fascista.

«Oyendo a Krishnamurti» (París, julio de 1928), publicada en el n.º 1067 de *Varietades* (11 de agosto de 1928), trata sobre la asistencia de César Vallejo a una presentación del filósofo y escritor Krishnamurti. Para un materialista y comunista como Vallejo, el profeta de la India se ubica en el polo opuesto del existir humano. A pesar de las risas y las críticas a Krishnamurti, plantea que su apostolado y su posición sobre el amor entre los seres humanos tienen amplia recepción en una región del mundo: Europa, sobreviviente de los horrores de una guerra brutal e inmersa en una profunda crisis que fracturó naciones como los Imperios austrohúngaro, alemán y ruso.

De la misma miseria y pequeñez humana de que ha nacido el hombre que en la Sala Pleyel de París nos está ahora hablando de Bienaventuranza, debieron de haber nacido Cristo, Buda, Zoroastro, Mahoma. Idéntica grandeza en la miseria universal. La estatura, regular. El destino, regular, Renán suspiraría su mejor suspiro humano si viera a Krishnamurti. Es un bimano común, hijo de padre y madre y con parientes colaterales. Es un mamífero ordinario que se nutre, odia y ama corrientemente. Krishnamurti es un hombre y ni más ni menos (Vallejo, 1987a, p. 296).

El comentario de Vallejo sobre Krishnamurti en esta pieza recuerda lo que resaltó previamente sobre el académico islamista francés Louis Massignon o, como él mismo lo llama, M. Massignon. Se siente más cómodo en la materialidad de la información presentada académicamente sobre otras culturas —por ejemplo, la islámica— fuera del aura espiritual asociada a Tagore y Krishnamurti. Desprecia la elevación de un ser humano como Krishnamurti a los altares sagrados de los santos porque eso precisamente puede convertirse en un placebo, mercancía propia de la civilización capitalista occidental.

4. CÉSAR VALLEJO Y SUS TRADUCCIONES EN LA INDIA

En el 2015, Sahitya Akademi, la más importante editorial académica en la India con sede en New Delhi, publicó *César Vallejo. Obra escogida* en una edición trilingüe (castellano-hindi-bengalí); para ello, recibió el apoyo económico de la Embajada del Perú en la India y la coordinación estuvo a cargo del profesor Shyama Prasad Ganguly de Jawaharlal Nehru University. Hasta el momento, es la antología más completa de Vallejo traducida en la tierra de Gandhi, pues incluye poemas de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*, además de crónicas (desde Europa) y entrevistas. En ese sentido, K. Sreenivasarao (2015), director de Sahitya Akademi, afirma:

For the first time, we are bringing out a trilingual anthology. We have published bilingual volumes on eminent Spanish speaking poets and authors earlier and also organized important international seminars to promote a strong interaction between India and the Spanish speaking world in the field of literature and culture for mutual enrichment. But this project has enabled us to highlight a poet from Latin America who deserved much more attention in the history of Hispanic reception in India, given the similar sensitivities of our own concerns and their creative expression in different linguistic areas (p. IX).

Asimismo, en la amplia introducción desarrollada por el profesor Ganguly se establecen unas líneas de interpretación de la obra vallejana para el lector de la India y se fomenta un diálogo intercultural con esta madre de culturas y crisol de la humanidad. Un aporte fundamental de la introducción escrita por el especialista indio es que traza la historia de la traducción de la obra de Vallejo y la recepción de su poesía en las distintas lenguas del subcontinente. Así, se destaca el trabajo de la

traductora Premrata Verma al hindi en su antología publicada en 1969. Luego, en 1992, fruto de un seminario sobre la obra vallejiana organizado por la Universidad de Delhi, se publican poemas traducidos al hindi por parte de Premrata Verma, Rachna Chauhan y Tanuka Chakravorty, además de algunos ensayos que reflexionan sobre la obra de Vallejo. Se resalta también el número doble (6 y 7), dedicado al poeta peruano, de *Hispanic Horizon* (1988-1989), la única revista en castellano a nivel académico de la India y publicada por el Programa de Estudios Hispánicos de Jawaharlal Nehru University (JNU) de New Delhi. Un aporte significativo de esta publicación es el análisis comparativo de la obra de Vallejo y la de otros poetas de la India, realizada por el profesor hispanista S. Dey, entre los cuales se encuentra el bengalí Sukanto Bhattacharya,

poeta que alude a semejantes recuerdos de hambre y dolor, y que compara la luna con un *roti* quemado [...] Esta comparación [...] insinúa el aspecto común entre Vallejo y muchos poetas indios que se centran en la expresión de las privaciones y opresiones humanas y la naturaleza del fenómeno del sufrimiento y dolor (Ganguly, 2015, pp. 24-25).

En bengalí, se puede destacar el trabajo del traductor y profesor Manabendra Bandopadhyay, quien incluyó la poesía vallejiana en una colección de poesía revolucionaria latinoamericana y antifascista de 1987, titulada *El sueño, el destino: los mejores poetas rebeldes latinoamericanos*. Ganguly (2015, pp. 25-27) también menciona una antología de Vallejo publicada en punjabi y realizada por Jandyalvi Avtar (2005).

En suma, un aspecto fundamental de la introducción de Ganguly es que es la primera vez que se hace dialogar a Vallejo con escritores como Tagore y Krishnamurti a partir de sus crónicas. No obstante, el profesor lamenta la crítica negativa de Vallejo

sobre Tagore. Consideramos que la apreciación de Krishnamurti por parte de Vallejo es negativa, pero la lectura del profesor Ganguly (2015) la entiende de forma positiva:

Se me ocurre lamentar que, a pesar del conocimiento de la estatura de Tagore, Vallejo no tuvo la oportunidad de adentrar en la obra de aquella representación suprema de la poesía del oriente a quien, simplemente, no dio trato literario al juzgarle como generador de una literatura religiosa y cortesana. [...] Este poeta de Hispanoamérica, al que hoy conocemos como el más audaz precursor de un nuevo camino literario y cultural, encontró en Krishnamurti a un hermano asiático que pregonaba la evolución del hombre hacia la liberación, destruyendo el principio de autoridad y construyendo la fuerza evolvente y objetiva de la cultura circulante (pp. 34-37).

Acierta el estudioso de la India en la lectura que realiza Vallejo sobre Tagore y su desconocimiento de la influencia humanista en su literatura, además de su repercusión en Latinoamérica y en escritores de la región, sobre todo después de que recibió el Premio Nobel de 1913. Sin embargo, su interpretación de la apreciación vallejianca respecto a Krishnamurti no es acertada porque desconoce la profunda crítica que Vallejo realiza de los distintos irracionalismos y las inclinaciones espirituales que se propagaron por toda Europa y el mundo occidental luego de la Primera Guerra Mundial como un bálsamo, un placebo, efecto de la grave crisis de la civilización occidental.

5. CONCLUSIONES

En este artículo hemos expuesto aspectos de la obra de Vallejo que no son muy conocidos: la existencia de referencias indostánicas en *Los heraldos negros* (1918), sus comentarios y críticas

sobre autores de la India, contemporáneos y activos en Europa cuando se mudó a París (Krishnamurti y Tagore), así como sus reflexiones y descripciones de la representación de la cultura de la India en la Europa donde vivió. Finalmente, hemos comentado el trabajo de traducción y difusión de la obra literaria vallejiana en la India, y destacamos la última publicación sobre su obra: *César Vallejo. Obra escogida*, una antología trilingüe (castellano-hindi-bengalí) de 2015.

REFERENCIAS

- Cabrejo, J. C. (2018). Las figuras del cuerpo en *La tortuga ecuestre* de César Moro. En Mazzotti, J. A. y Abanto, L. (eds.), *Memoria del Perú. Actas del VIII Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero* (pp. 89-103). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Asociación Internacional de Peruanistas, Universidad Nacional Agraria La Molina y Universidad de Ottawa.
- Carreño, P. (2008). Introducción. En *Bhagavad-Gita. La canción del señor* (pp. 9-88). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cruz, sor J. I. de la (1994). *Obra selecta*. Glantz, M. y Bravo, M. (eds.). Fundación Biblioteca Ayacucho. <https://biblioteca.org.ar/libros/211689.pdf>
- Ganguly, S. P. (2015). Introducción. En Ganguly, S. P., Nautiyal, P., et al (eds.), *César Vallejo. Obra escogida* (pp. 15-40). New Sahyita Akademi.
- Ocampo, V. (1983). *Tagore en las Barrancas de San Isidro* (2.^a ed.). Ediciones Fundación Sur.
- Paz, O. (2014). *La llama doble: amor y erotismo*. Galaxia Gutenberg.
- Sreenivasarao, K. (2015). Publisher's Note. En Ganguly, S. P., Nautiyal, P., et al (eds.), *César Vallejo. Obra escogida* (pp. IX-X). New Sahyita Akademi.

- Vallejo, C. (1959). *Los heraldos negros*. Editora Perú Nuevo. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2018/05/libro_000007.pdf
- _____ (1987a). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (ed. de Jorge Puccinelli, 2.^a ed.). Ediciones Fuente de Cultura Peruana. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000001.pdf
- _____ (1987b). *Trilce*. Peisa. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000035.pdf

Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

**DOSSIER DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
«VALLEJO SIEMPRE» (NEW YORK, 2021): VARIA**

Pedro Barrantes Castro, editor de César Vallejo
SANDRO CHIRI JAIME

Vallejo: *Cultura Infantil*, parte del archivo andino rescatado en
Trujillo
MARA L. GARCÍA

Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de la masculinidad del
cholo en *Fabla salvaje*
JAVIER MUÑOZ-DÍAZ

La ventana, la calle, la tinta, el garabato... César Vallejo contra la
realidad de su tiempo
ANTONIO MERINO

La India y César Vallejo
ENRIQUE BERNALES ALBITES