




## La ficción agujereada en *Fabla salvaje* de César Vallejo

The fiction leaked in Cesar Vallejo's Wold Fables

Edmundo de la Sota Díaz<sup>1\*</sup> 

<sup>1</sup> Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima, Perú.

\* Autor de correspondencia: [edelasota@lamolina.edu.pe](mailto:edelasota@lamolina.edu.pe)  
\* <https://orcid.org/0000-0003-1999-0537>

Recibido: 15/01/2024; Aceptado: 1/05/2024; Publicado: 30/06/2024

### Resumen

El objetivo de este artículo es revelar cómo el empleo de un discurso cultista (de clara raigambre modernista) perturba y agujerea, en determinados momentos de la narración, la configuración coherente de la ficción en *Fabla salvaje*. En efecto, si en la mayor parte de la diégesis se observa una narración pertinente (de tono directo y sencillo) en cuanto se va desarrollando un conflicto familiar de cariz realista, rural y andino, se trastoca cuando el narrador heterodiegético incorpora súbitamente algunos enunciados ostentosos. De este modo, esta dicción culta desarticula la naturalidad de los enunciados narrativos para transformarla en situaciones oratorias claramente artificiosas. Asimismo, esta opción narrativa permite el exhibicionismo de un narrador que se erige como si fuera el principal protagonista de la historia narrada, gracias a su elocuencia ruidosamente ilustrada. En cuanto al marco teórico, se trabaja con las propuestas de ficción de Jesús G. Maestro y las propuestas narratológicas sobre la categoría del personaje de Gerard Genette. Con el apoyo de estas categorías, se realiza una lectura crítica, apropiada, de esta primera novela de César Vallejo.

**Palabras claves:** César Vallejo, *Fabla salvaje*, ficción, narrador, dicción antitética

### Abstract

The objective of this article is to reveal how the use of a cultural discourse (with clear modernist roots) disturbs and punctures, at certain moments of the narrative, the coherent configuration of the fiction in *Fabla Savage*. In fact, if in most of the diegesis a pertinent narrative (with a direct and

**Forma de citar el artículo:** Sota, E. (2024). La ficción agujereada en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Tierra Nuestra*, 18(1), 1-10. <https://doi.org/10.21704/rtn.v18i1.2105>

**DOI:** <https://doi.org/10.21704/rtn.v18i1.2105>

© El autor. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

simple tone) is observed as a realistic, rural and Andean family conflict develops, it is disrupted when the heterodiegetic narrator suddenly incorporates some ostentatious statements. So this super-standard level diction dismantles the naturalness of the narrative statements to transform them into clearly artificial oratorical situations. And this narrative option allows the exhibitionism of a narrator who stands as if he were the main protagonist of the story told, thanks to his loudly Rubendarian eloquence. Regarding our theoretical framework, we work with the fictional proposals of Jesús G. Maestro and the narratological proposals on the category of the character of Gerard Genette. Well, with the support of these categories we allow ourselves a critical, appropriate reading of this first novel by César Vallejo.

**Keywords:** César Vallejo, *Fabla salvaje*, fiction, narrator, antithetical diction

## Introducción

En la producción novelística de César Vallejo, resalta su novela breve *Fabla salvaje* (1923), esencialmente, por su propuesta diegética (como el tópico de los celos, la locura, la superstición, la orfandad, el fantasma del doble, el complejo de Edipo, entre otros). En cuanto a su armazón formal, se defiende con unanimidad su propuesta de estructura de índole tradicional como el empleo del narrador omnisciente y del tiempo lineal. Sin embargo, es interesante leer, en algunas opiniones críticas, la presencia antitética con respecto a la dicción narrativa de la obra.

Por ejemplo, Carlos Eduardo Zavaleta (1989) celebró el empleo de un lenguaje sobrio (y sin mucho artificio) en *Fabla salvaje*, pero llamó la atención sobre el arrebató lírico del novelista (p. 174). Américo Mudarra (2019), por su parte, señaló lo siguiente: «en algunos pasajes de esta obra, el Vallejo narrador deja descubierto al Vallejo poeta» (p. 86). Esto significa que, por momentos, aparece una descripción sin exageración en los detalles; pero, en otros, se impone la descripción lírica (p. 87). Asimismo, Eduardo Hopkins (2020) comentó la presencia antitética del discurso novelístico, en el cual conviven la sobriedad estilística con la parafernalia verbal cultista, de claro abolengo modernista (pp. 144-146). En esta misma perspectiva crítica, José Antonio Mazzotti (2021) observó que «el estilo es relativamente directo, [en] *Fabla salvaje* [pero] está lleno de términos cultos y metáforas que dificultan la comprensión inmediata en un lector no entrenado» (p. 192).

Por lo visto, en *Fabla salvaje*, coexisten dos tendencias narrativas: por un lado, una dicción estilística propia de la narración realista, en la cual resalta la descripción sobria y sin mucho aspaviento; por otro lado, el discurso edulcorado con palabras de gran resonancia cultista y elaboraciones figurativas complejas. Ahora, estas aparentes contradicciones en el relato de la obra se convierten en una de sus características esenciales, la cual se busca precisar en el presente análisis. Específicamente, nos centramos en observar cómo se estructura el relato heterodiegético (Genette, 1989: 283-286) y, en este, cómo se configura la ficción. Por lo expuesto, proponemos como hipótesis que, en esta novela, se percibe la elaboración de una *ficción agujereada*, debido al llamativo performance que alcanza la dicción de un narrador extradiegético y heterodiegético de claro tono modernista, y que esta dicción perturba en cuanto a la coherencia y cohesión de la estructura de la ficción relatada.

## Umbrales teóricos

### La ficción según Jesús G. Maestro

Jesús G. Maestro (2006) planteó la siguiente tesis: «[la] ficción es una construcción real que los seres humanos o sujetos operatorios realizan con los materiales reales de su entorno» (p. 120). Esta definición establece que la realidad y la ficción están conectadas íntimamente entre sí; esto es, son conceptos conjugados en términos del materialismo filosófico, por lo que no puede existir una ficción disociada de la realidad y viceversa. Ahora, esta precisión de la idea de

ficción se erige como una propuesta novedosa y contraria a la muy difundida concepción tradicional. En esta, se define a la ficción como una construcción verbal de un suceso alejado de la realidad, «[como un] espacio de existencia no real generado por la enunciación literaria» (Amores, 2019, p. 10).

En efecto, desde Aristóteles se ha venido utilizando las categorías de «ficción» y «realidad» como conceptos dialécticos opuestos, donde la idea de ficción estaba asociada con las definiciones de irrealidad, de concreción de la subjetividad de la conciencia (Maestro, 2006, pp. 76-77). Asimismo, en términos posmodernos, se ha llegado a definir a la ficción como la configuración de mundos posibles o la verdad de las mentiras, entre otras imprecisiones conceptuales. En oposición a estas nociones, la ficción es más bien una parte esencial de la realidad, porque su configuración necesariamente tiene su punto de partida en situaciones estructuradas en la realidad.

Asimismo, en términos del materialismo filosófico (con el cual nos identificamos), «el sujeto construye la realidad al formar parte esencial y material de ella y convertirse de este modo en un sujeto operatorio. La ficción será pues, una construcción más entre las construcciones reales operadas o ejecutadas por el sujeto» (Maestro, 2006, p. 78). Por lo tanto, en la praxis, el sujeto operatorio construye un material diegético, denominado un mundo interpretado, con materiales de una realidad, gracias a sus competencias y capacidades creativas e impulsadas por una intencionalidad artística (en el caso de una construcción diegética de una novela, por ejemplo).

Por lo expuesto, así como el sujeto humano construye, necesariamente, una *realidad* en base a sus conocimientos, ideologías y experiencias; del mismo modo, la obra literaria es elaborada por los autores ya sea por referencia analógica o por referencia antitética con el mundo en el cual vive (Maestro, 2006, pp. 27-30). Entonces, como la ficción es un mundo interpretado (Mi), porque ha sido elaborado, intencionalmente, por un autor y en base a una realidad específica;

esta «está presente en el mundo físico (M1), en el mundo fenomenológico (M2) y en el mundo lógico (M3)» (Maestro, 2006, p. 33). Específicamente, M1 alude a las materialidades físicas de orden objetivo; M2, a los fenómenos subjetivos de la vida interior; y M3 se relaciona con las teorías lógicas y abstractas. Por ello, tanto la construcción de una *realidad* como una ficción literaria siempre se relacionan con un mundo real y efectivo, y son productos de una coexistencia en *symploké* de estos tres géneros de materialidad.

En suma, la ficción literaria viene a ser la construcción de un artefacto diegético con materiales de una realidad estructurada, en la cual unos personajes literarios interactúan dentro de la materialidad de una obra literaria. Sin embargo, «aun poseyendo la materialidad primogenérica del lenguaje y la materialidad terciogenérica de las ideas lógicas, carecen de una existencia operatoria fuera de la realidad literaria» (Maestro, 2006, p. 92). Por lo tanto, las criaturas diegéticas no pueden coexistir en la existencia operatoria de los seres humanos. Verbigracia, el heroico alcalde de Rumi, don Rosendo Maqui, es un personaje de existencia operatoria nula con respecto a la existencia operatoria del escritor Ciro Alegría, de modo que la ficción pura y dura «es una realidad material no operatoria» (Maestro, 2006, p. 97).

### La narratología según Gerard Genette

Genette (1989), a partir de las preguntas básicas: ¿quién es el que enuncia el relato de una diégesis? y ¿quién es el que escucha el relato?, propone los conceptos del *narrador* y del *narratario*. En esta perspectiva, el autor es el *homo faber* que escribe una obra literaria sobre la base de sus experiencias de vida y sus conocimientos culturales y académicos (Blanco, 2004, p. 10); mientras que el narrador es «un ser de papel» (González, 2011, p. 21) que se erige como el sujeto textual que relata una historia. Asimismo, si el *narratario* es el destinatario virtual del relato, el lector real del texto es la persona que adquiere una obra literaria y la lee. Ahora, estas distinciones categoriales son productivas

para el análisis de textos narrativos, porque estos son artefactos lingüísticos de ficción, elaborados por un autor, quien, con transparente intencionalidad, plantea una propuesta estética, de un profundo saber.

En esta perspectiva, nos interesa profundizar en la categoría del narrador, puesto que «en cuanto protagonista del proceso de enunciación narrativa el narrador es dotado de voz y aparece hipostado en una persona gramatical» (Garrido, 1996, p. 150). Además, esta voz se erige en el único ente que elabora tanto la *res* como la *verba* del universo narrativo. Por tanto, no hay ninguna duda del papel esencial que cumple el narrador como el responsable del mensaje narrativo.

[Entonces], la situación es bastante compleja porque no solo habla el narrador, sino que, como afirma Benveniste, hace hablar a otros –los personajes– en el marco del discurso. Así, pues, dentro de la narración se presentan dos tipos generales de actos de habla: los propios del narrador –el narrar y el comentario, principalmente– y los correspondientes a los personajes (Garrido, 1996, p. 151).

En efecto, si bien el narrador es el responsable del plano del discurso, no solo se ocupa del relato en sí; sino, también, de la estructuración de la diégesis. Por eso, cuando se analiza un texto narrativo, se debe observar la construcción discursiva coherente y cohesionada, tanto en la dicción como en la ficción. Estas perfecciones alcanzadas (por ejemplo, *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, o *El monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros) convierten a los artefactos narrativos en obra paradigmáticas. Entonces, es válido el interés de un crítico cuando subraya ora si se ha alcanzado la estructuración discursiva coherente y cohesionada de un texto narrativo; ora si se resalta alguna ausencia de coherencia y/o cohesión. Ahora, estos desbalances diegéticos no necesariamente conducen a la reprobación de una propuesta narrativa, puesto que muchas obras narrativas (novelas y cuentos) se han publicado con el claro interés de romper la perfección textual.

Ahora, en este rol protagonista en el cual se desenvuelve el narrador, este puede, por un lado, ubicarse fuera del universo narrativo o, por otro lado, inmiscuirse en la historia como un protagonista más (Garrido, 1996, pp. 151-153). En este marco del relato, el narrador heterodiegético es aquella voz que cuenta una historia desde fuera del universo diegético (González, 2011, p. 22). En cambio, el narrador autodiegético es la entidad que cuenta su propia vivencia y/o experiencia. Mientras que el narrador homodiegético se desenvuelve, esencialmente, como el testigo que relata lo que presenció (González, 2011, pp. 20- 24).

En lo que respecta al nivel narrativo, esto es, a las relaciones que el narrador mantiene con la historia que cuenta, se distinguen tres tipos de relaciones básicas: «extradiegéticas» si el narrador es alguien –definido o no– externo a la historia que narra; «diegéticas» (o «intradiegéticas») si el narrador es interno a la historia que narra; y «metadiegéticas» (o «relato en segundo grado») si el narrador es un personaje que, estando dentro de una historia marco, cuenta, a su vez, otra historia. Si nos fijamos bien, toda historia narrada por un relato o enunciación está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto de narración que produce dicho relato.

### Disección de *Fabla salvaje*

*Fabla salvaje* fue la segunda obra narrativa que publicó el autor en un mismo año (como se sabe, la primera fue *Escalas*) y su cuarta obra, en general, mientras vivió en el Perú. En el plano de la *res*, en esta se desarrolla principalmente el tema de la locura de un joven esposo, debido a causas patológicas.

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

denominaríamos el fantasma del doble (González, 2011, p. 117).

Encuanto al formato de la *verba*, *Fabla salvaje* es una novela breve dividida en ocho capítulos, en la que los sucesos transcurren linealmente al modo de los relatos decimonónicos del siglo XIX. El tiempo de duración, aparentemente, ocurre entre julio y marzo (una duración de nueve meses, en alusión al ciclo del embarazo). Asimismo, sobresale la performance de un narrador heterodiegético, quien se exhibe con la plenitud de su omnisciencia divina (González, 2011; Hopkins, 2020; Mazzotti, 2021; Mudarra, 2019; Valenzuela, 2022).

### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo I**

Desde la primera página de *Fabla salvaje* se agujerea la configuración coherente y cohesionada de la ficción. La historia se inicia cuando Balta rompe el espejo, debido a una reacción brusca ante el aparente reflejo de un sujeto desconocido en ese objeto. Este suceso es descrito por un narrador heterodiegético desde una perspectiva extradiegética del siguiente modo: «Balta Espinar levantóse del lecho y, restregándose los adormilados ojos, dirigióse con paso negligente hacia la puerta y cayó al corredor. Acercóse al pilar y descolgó de un clavo el pequeño espejo. Vióse en él y tuvo un estremecimiento súbito» (Vallejo, 2021, p.37). Como se lee, se impone el tono realista en esta descripción, en la cual el narrador emplea vocablos pertinentes con respecto a la configuración de una escena familiar y cotidiana en la vida de un hombre de campo.

Sin embargo, en esta misma primera página de la novela, en algunos pasajes de la dicción (mayoritariamente) de tono realista, emerge bruscamente una *verba* de tono modernista. En esta, el mismo narrador heterodiegético se exhibe con una oratoria descriptiva de ínfulas cultistas, por ejemplo: «Por aquestos girones brillantes, semejantes a parvas y agudísimas lanzas, pasó y repasó la faz de Balta, fraccionándose a saltos, alargada la nariz, oblicuada la frente,

a retazos los labios, las orejas disparadas en vuelos inauditos [...]» (Vallejo, 2021, p. 37). Por lo visto, estas descripciones con términos de un lenguaje rebuscado, por ejemplo, aquestos, parvas, faz, oblicuada o con figuras literarias muy elaboradas como el símil «por aquestos girones brillantes, semejantes a parvas y agudísimas lanzas» o la metáfora «las orejas en vuelos inauditos» constituyen la presencia de un discurso culto.

Ahora, este manejo de una dicción próxima al estilo modernista por parte del narrador se erige como una apuesta que contrasta con su propio discurso, de tono sencillo, enunciado en la mayor parte de esta primera página analizada. Por ello, el armazón diegético de las primeras vicisitudes que experimenta el protagonista se percibe, en cuanto a su estructuración, coherente y cohesionado, como una propuesta «ruidosa» que agujerea o perturba la ficción. En efecto, la configuración de la historia de un hombre de campo descrita con un estilo discursivo grandilocuente rompe la naturalidad descriptiva, mayoritaria, de tono directo y sencillo. Por consiguiente, se percibe, por un lado, un desbalance en la estructuración de la dicción del narrador y, por el otro, la percepción de un suceso poco convincente, pues está agujereado por el contraste discursivo.

### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo II**

En el segundo capítulo, a nivel de la ficción, se relata la performance de la empeñosa Adelaida. En esta, se resalta su laboriosidad como una esposa muy preocupada por los quehaceres domésticos; incluso, ella se ocupa de la labor que le corresponde a su esposo. En cuanto a la dicción narrativa, se continúa con la participación del narrador heterodiegético, y este, desde un estrato extradiegético, describe casi con minuciosidad las actividades domésticas desarrolladas por la protagonista: «Adelaida era una verdadera mujer de su casa. Todo el santo día estaba en sus quehaceres, atareada siempre, enardecida, matriz, colorada, yendo, viniendo



y aun metiéndose en trabajos de hombre» (Vallejo, 2021, p. 45). Como se lee, se observa el manejo de una dicción atinada por su sencillez y precisión en cuanto a la configuración de un suceso cotidiano, desarrollado por una mujer campesina. Cada vocablo o frase (verdadera, mujer, casa, santo día, quehaceres, atareada, enardecida, colorada, yendo, trabajos, hombre) sobresalen porque, con precisión semántica y en su sentido denotado, configuran las escenas bucólicas. Sin embargo, en el mismo estilo del capítulo I, nuevamente emerge el discurso cultista del narrador heterodiegético.

Esa voz que enronquece y se hace hojarasca lancinante en la garganta, cuando aquel cabro color de lúcum, púber ya, de pánico airón cosquillante y aleznada figura de incubo, sale y se va a hacer daño al cebadal del vecino, y hay que llamarlo con silbido del más agudo pífano [...]. Voz que en las entrañas de la basáltica peña índiga de enfrente tiene una hermana encantada, eternamente en viaje y eternamente cautiva [...] (Vallejo, 2021, p. 46).

Como se observa, la elocución del narrador, aparentemente para resaltar el timbre de voz (de Adelaida) en el canto de un yaraví, se regodea de vocablos rebuscados y hace alarde de sus elaboraciones sintácticas complejas.

#### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo IV**

En este canto, en cuanto a la ficción, se describe con minuciosa pulcritud las reacciones de Balta ante sus encuentros (o desencuentros) con el otro. En más de una ocasión, el reflejo o la presencia del rival conduce a la desesperación y angustia del protagonista. Esta situación se agrava ante la noticia del embarazo de Adelaida, puesto que Balta experimenta un doble conflicto: por un lado, duda de su paternidad porque podría ser el hijo del rival imaginado; por otro lado, supone una posible traición de su mujer. Por ello, cada vez es más notoria la metamorfosis de un hombre afable y amoroso en otro atormentado por la desconfianza y los celos. En

esta perspectiva, el relato y la descripción de los sucesos se configuran pertinentes y adecuados en cuanto a su coherencia.

En el nivel de la dicción, el narrador heterodiegético (y, siempre, desde un estrato extradiegético), en la misma tónica narrativa de los capítulos anteriores, emplea un discurso narrativo consecuente con las escenas realistas y propias de un espacio rural del ande peruano. Sin embargo, como en los casos citados, de pronto emerge la alocución grandilocuente del narrador, verbigracia:

Su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienes situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor eficacia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz (Vallejo, 2021, p. 54).

Como se observa, estamos ante una descripción retórica de claro tinte cultista, en la cual el narrador hace gala de su estatus letrado (Muñoz-Díaz, 2021, p. 66). Ahora, este discurso culto se observa como un ruido lingüístico que agujerea la coherencia y cohesión de la ficción configurada. Es como si el narrador, no conforme con la descripción pertinente de un espacio rural y los conflictos personales de una pareja de campesinos, pareciera querer lucirse con un discurso sabiondo ante un auditorio académico.

#### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo V**

En este quinto capítulo, a nivel de la ficción, se presentan las cavilaciones de un atormentado Balta Espinar. En este cuadro psicológico, el narrador heterodiegético se asume como la conciencia del protagonista y, a partir de esta perspectiva narrativa, recapitula toda la historia personal y familiar del protagonista. En efecto, el sujeto celoso busca explicarse sobre su proceso de conflicto en torno a la presencia del

otro. Por momentos, ante el ahondamiento de su angustia, le cuesta aceptar que él se encuentre en una situación de tormento y caos emocional. Justamente, en medio de este discurso introspectivo, resalta la verba edulcorada del narrador heterodiegético que exhibe su retórica cultista.

Era una mañana gris, de ésas preñadas de electricidad y de hórrido presagio que palpitan en todo tiempo sobre las tristes y rocallosas jalcas peruanas, las que parecen recogerse y apostarse unas a lado de otras, a esperar insospechados acontecimientos en las alturas, ciclópeos y dolorosos alumbramientos de la Naturaleza (Vallejo, 2021, p. 71).

Como se lee en esta descripción del paisaje que rodea al ensimismado protagonista, sobresale el empleo de adjetivos propios de un lenguaje culto como «hórrido» y «ciclópeos». Estos términos sofisticados configuran más el lucimiento de la oratoria del narrador y, desde nuestro punto de vista, agujerean la coherencia y cohesión de la ficción. Si bien es cierto que, a nivel de la semántica, hórrido y ciclópeos se perciben como calificaciones correctas para recrear el ambiente conflictivo, se perciben como notas musicales que desafinan en ese marco de espacio rural y andino.

### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo VI**

En esta parte de la novela, a nivel de la ficción, se desarrollan dos hechos que se entrecruzan y complementan. Por un lado, la escena de desdén de Balta contra Adelaida y, por otro lado, la identificación del niño Santiago con el sufrimiento de su hermana. Como en los capítulos anteriores, el narrador heterodiegético (desde una óptica extradiégetica) describe con el estilo de un fotógrafo de mirada realista las escenas de un espacio familiar que transcurren en una geografía andina y rural. De este modo, las reacciones de Adelaida ante la agresión psicológica del marido se perciben como efectos naturales. Sin embargo, el narrador

heterodiegético, de pronto, trastoca su dicción de tono sobrio por otro excesivo y grandilocuente.

¡Cómo lloran las mujeres de la sierra! ¡Cómo lloran las mujeres enamoradas, cuando cae el granizo y cuando el amor cae! ¡Cómo toman un pliegue de la franela, descolorida y desgarrada en el diario quehacer doméstico, y en él recogen las calientes gotas de su dolor, y en él las ven largo rato, las restregan, como probando su pureza, mientras percuten los truenos, de tarde, cuando el amor infla sus pezones, que sazonara el polen del dulce, americano capulí; los alzan a gran altura y los deja caer y otra vez los levanta! (Vallejo, 2021, p. 80).

En estas líneas retóricas, se confirma cómo se exhibe la oratoria del narrador en una especie de lucimiento para impresionar a un público letrado. En efecto, el afán discursivo se escapa del original interés narrativo de describir las escenas de violencia para dar paso a una especie discursiva de meditación evangelizadora. Ahora, este estilo oratorio del narrador se percibe como un ruido lingüístico que agujerea la coherencia y cohesión de la ficción configurada, puesto que las escenas descriptivas llanas de la vivencia de los esposos y las reacciones psicológicas de los protagonistas que se percibían como situaciones ordinarias de pronto pierden su sencillez ante la súbita aparición de una voz estentórea que hace trizas la naturalidad de la historia.

### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo VII**

En este penúltimo canto, el narrador heterodiegético se ocupa de plasmar el marco tétrico vívido de los últimos momentos de las acciones enloquecidas del protagonista (quien perecerá al final). De modo que el discurso de víctima que emplea Balta para someter, castigar y atormentar a Adelaida por ser una mujer adúltera y sin sentimientos (según la perspectiva enfermiza del celoso), a nivel de la estructuración de la ficción resalta como una presentación diegética natural y objetiva.

En cuanto a la dicción narrativa, a pesar de la presencia evidente de una atmósfera tensa y violenta, se observa, en la mayor parte de este capítulo, un manejo sobrio en cuanto a la descripción, el comentario y los diálogos. Sin embargo, en la misma secuencia narrativa de los anteriores capítulos, de improviso, emerge el discurso oratorio altisonante del narrador letrado.

Y consternado en sus fibras más delicadas y sensibles y diáfanas, Balta lloraba y tenía la impresión perfecta y real de estarla escudando, de estarla procurando un bálsamo, de estarla haciendo el bien. Mas, luego, salvaba todo este orbe de hipótesis sentimentales, volvía a su dolor actual y lloraba y se le astillaba el alma a pedazos, a grandes pedazos.

Adelaida fue acercándose a él.

-¡Oye, Balta, por Dios!

-¡Déjame! ¡Déjame!

Ella arrodillóse prosternada ante el marido, y se puso a gemir con desgarradora lástima de amor, inclinado el moreno rostro atribulado, vencida, suave, humilde, nazarena, dulce, aromada de dolor, diluida ella entera y en el varón absorbida, en un místico espasmo femenino (Vallejo, 2021, p. 88).

Como se lee, en este fragmento, el narrador recrea el momento culminante del desencuentro entre el celoso y la víctima. Entonces, en la descripción, mayoritariamente atinada en cuanto a la configuración de una atmósfera de extrema violencia, resaltan las incrustaciones de raigambre cultista con expresiones como: «salvaba todo este orbe de hipótesis sentimentales» (Vallejo, 2021, p. 88), o «el moreno rostro [...], nazarena, [...], en un místico espasmo femenino» (Íbidem).

En la primera cita, el narrador heterodiegético alardea con su manejo oratorio cuando sintetiza como *hipótesis sentimentales* las muestras de aparente amor sincero que el celoso recuerda haber ofrecido (antes de la aparición del otro) por Adelaida. Además, en la descripción que

se desarrolla sobre la reacción dolorosa de la víctima, se describe la fisonomía femenina con vocablos (nazarena o místico espasmo) propios de una arena sabionda de profundidad religiosa.

### **La performance del narrador y la construcción agujereada de la ficción en el capítulo VIII**

En este último capítulo, de apenas quince reglones, a nivel de la ficción se describe, en primer lugar, el estado sufriente de Adelaida después del parto, y, en segundo lugar, los instantes de la muerte del recién nacido en medio del cuidado de la abuela Antuca. Si bien la brevedad de la descripción del final de la trama dolorosa se observa como suficiente, lo que llama la atención es el empleo de una dicción entre oscura y misteriosa.

Un cirio que ardía ante el ara empezó a chorrear; su pábilo giraba a pausas y en círculo, chisporroteando, y, cuando la mano trémula de la abuela fue a despavesarlo y a arreglarlo, hallólo mirando largamente a la puerta que permanecía entornada al corredor. Llorando salía por allí la triste lumbre religiosa, hincábase a duras penas en los fríos pañales del poniente y ganaba por fin hacia lo lejos (Vallejo, 2021, p. 93).

En efecto, en estas líneas, se observa una dicción narrativa que fluctúa entre la ambigüedad y la simbología. Esto se debe a que el narrador heterodiegético ha elegido cerrar la trama truculenta de la historia de un celoso con la muerte de su primogénito. En esta situación, el narrador letrado se vale de una metáfora de raigambre religiosa de gran profundidad semántica para describir los instantes de la muerte del recién nacido, verbigracia: «llorando salía por allí la triste lumbre religiosa».

El empleo de los siguientes tres enunciados metafóricos se exhibe como un discurso figurativo de gran exquisitez, muy afín de la dicción ilustrada: (a) la idea de que el último hálito de vida sale como *una lumbre religiosa*; (b) *se hincan en los fríos pañales del poniente*



(para aludir un viaje por las cumbres andinas); y (c) *ganaba por fin hacia lo lejos* (para decir que el alma se liberaba por el espacio infinito). Por ello, quedan confirmadas las incrustaciones cultistas de cuño modernista que el narrador ha empleado en la configuración de la dicción narrativa de esta novela.

## Conclusiones

La ficción, como ya se expuso en el marco teórico, es una representación intencional a partir de situaciones de una realidad. En estos casos, la diégesis debe desarrollarse de modo coherente con respecto a la realidad representada. En esta perspectiva, en *Fabla salvaje*, la historia que se narra sobre la metamorfosis de Balta Espinar (un campesino de carácter afable que se transforma en otro celoso atormentado) se percibe como una ficción agujereada. Esto quiere decir que el narrador heterodiegético, al incrustar vocablos de un tono cultista o al emplear figuras literarias complejas en la descripción o comentario de los sucesos, revela instantes narrativos que no encajan en la trama que se va urdiendo. Es decir, la naturalidad de una narración de tono realista y directo (apropiado para configurar una historia de una pareja de campesinos), de pronto se torna artificiosa con la incorporación de un formato lingüístico erudito.

Asimismo, en esta trama de los celos, es llamativa la performance del narrador heterodiegético. Esta voz omnisciente, en efecto, es quien tiene en el poder de su enunciación todos los mecanismos enunciativos ya para describir las escenas, ya para comentar sobre los sucesos. En este marco narrativo, se observa el afán de lucimiento del narrador, quien, no conforme con los sucesos que va narrando o comentando con una dicción apropiada para recrear una historia familiar de sujetos campesinos y andinos, de pronto emerge con una oratoria de sujeto letrado para (aparentemente) dirigirse a un auditorio culto. De esta forma, puede exhibirse no solo como un simple narrador de una historia ambientada en una geografía bucólica, sino también como el dueño de una voz docta.

## Referencias bibliográficas

- Amores, M. (2019). Ficción literaria: de la intertextualidad ilimitada a la proteicidad textual. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (5), 9-24.
- Blanco, D. (2004). Autor, enunciador, narrador. *Lienzo*, (25), 9-26. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1112/1065>
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- González, A. (2010). *Ribeyro: el arte de narrar y el placer de leer*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- González, A. (2011). *La obra narrativa de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Hopkins, E. (2020). Fabla modernista en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 13, 140-148.
- Maestro, J. (2006). *El concepto de ficción en la literatura (desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea)*. Mirabel Editorial.
- 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*, VII(13), 189-207.
- 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 Vallejianos*, 2(3), 83-98.
- Muñoz-Díaz, J. (julio-diciembre 2021). Entre lo gótico y lo pedagógico: la crisis de

la masculinidad del cholo en *Fabla salvaje*. ARCHIVO VALLEJO Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos. 4(8), 59-82

Valenzuela, J. (2022) Subjetividad y animalidad en *Fabla salvaje* de César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, 149-157.

Vallejo, C. (2021). *Fabla salvaje*. Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo.

Zavaleta, C. E. (1989). La prosa de César Vallejo. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 34-35, 169-179.

### Conflicto de intereses

El autor no incurre en conflictos de intereses.

### Rol de los autores

ESD: Conceptualización, Investigación, Escritura-Preparación del borrador original, Redacción-revisión y edición.

### Fuentes de financiamiento

Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de ninguna agencia de financiación, sector gubernamental ni comercial o sin fines de lucro.

### Aspectos éticos / legales:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos ni haber omitido normas legales.

### ORCID y correo electrónico

Edmundo de la Sota Díaz	edelasota@lamolina.edu.pe
	<a href="https://orcid.org/0000-0003-1999-0537">https://orcid.org/0000-0003-1999-0537</a>