



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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

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

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.07

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

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

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

KENT WILANDER ORÉ DE LA CRUZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

kent.ore@unmsm.edu.pe

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



RESUMEN

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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

RÉSUMÉ

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

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

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

Recibido: 26/07/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

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

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

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

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

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

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

2. ¿ES FABLE SALVAJE UNA NOVELA MODERNISTA?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. LA PERVERSIÓN Y LA PSICOLOGÍA ANORMAL DEL AMADO ESPOSO

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

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

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

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

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

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

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

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

5. SERES EXTRAORDINARIOS COMO ELEMENTOS FANTÁSTICOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1. Primer episodio

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

6.2. Segundo episodio

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

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

6.3. Tercer episodio

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

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

6.4. Cuarto episodio

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

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

6.5. Quinto episodio

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

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

6.6. Sexto episodio

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

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

6.7. Séptimo episodio

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

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

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

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

7. CONCLUSIONES

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

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