

Del otro lado del espejo

La narrativa fantástica peruana

- José Güich Rodríguez
- Carlos López Degregori
- Alejandro Sustí Gonzales



UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

Del otro lado del espejo
La narrativa fantástica peruana

José Güich Rodríguez • Carlos López Degregori • Alejandro Susti Gonzales

Del otro lado del espejo

La narrativa fantástica peruana

- José Güich Rodríguez • Carlos López Degregori
- Alejandro Sustí Gonzales



FONDO EDITORIAL

Güich Rodríguez, José.

Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana / José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori, Alejandro Sustí Gonzales. Primera edición. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2016.

301 páginas (Colección Investigaciones).

Incluye bibliografía y notas.

1. Literatura fantástica - - Perú - - Historia y crítica.
2. Cuentos fantásticos - - Perú - - Historia y crítica.
3. Novelas fantásticas - - Perú - - Historia y crítica.
4. Escritores peruanos - - Siglos XX-XXI - - Crítica e interpretación.
 - I. López Degregori, Carlos, 1952-, autor.
 - II. Sustí, Alejandro, 1959-, autor.
 - III. Universidad de Lima. Fondo Editorial.

869,56
G912D

ISBN 978-9972-45-345-8

Colección Investigaciones

Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana

Primera edición, mayo 2016

Tiraje: 300 ejemplares

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este N.º 4600,
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño y edición: Fondo Editorial

Carátula: cuadro *Delicate balance*, de Carlos Revilla

Impreso en el Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-345-8

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2016-05203

Índice

Proemio	9
Introducción	
Del otro lado del espejo: lo fantástico o el reino de la transgresión	23
<i>Alejandro Susti</i>	
Primera parte. Modernismo y Vanguardia	
Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma	47
<i>José Güich Rodríguez</i>	
“Entre las paredes de la celda”: una revaloración de <i>Escalas</i> de César Vallejo	65
<i>Alejandro Susti</i>	
Abraham Valdelomar y lo fantástico: una identidad esquivada	87
<i>Carlos López Degregori</i>	
Segunda parte. Cuatro autores de los cincuenta	
Los meandros fantásticos de José Durand	105
<i>José Güich Rodríguez</i>	
La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro	125
<i>Alejandro Susti</i>	
Minimalismo fantástico en <i>El avaro</i> de Luis Loayza	153
<i>José Güich Rodríguez</i>	

Espejos y descentramientos: la narrativa fantástica de Mejía Valera <i>Carlos López Degregori</i>	175
Tercera parte. De los sesenta a los noventa: cinco espejos y visiones	
La ironía como eje de lo fantástico en la escritura de José B. Adolph <i>José Güich Rodríguez</i>	193
Parodia e ironía en “Las memorias de Drácula” de Rodolfo Hinostroza <i>Alejandro Susti</i>	217
Los universos hipertextuales en la narrativa de Harry Belevan <i>José Güich Rodríguez</i>	239
Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo <i>José Güich Rodríguez</i>	261
Mundos vagamente humanos: la narrativa de Enrique Prochazka <i>Carlos López Degregori</i>	281

Proemio

Modernismo, Vanguardia y Generación del Cincuenta

En numerosas ocasiones, se ha afirmado con poca exactitud que la poesía peruana de la Generación del Cincuenta se escinde en dos grandes vertientes identificadas con los rótulos de “poesía pura” y “poesía social”. La primera, heredera de las vanguardias, se caracterizaría por la experimentación, la conciencia del poema como realidad formal y la búsqueda de lo esencial; la segunda, en cambio, vinculada a los presupuestos del social realismo y el compromiso político, desarrollaría una poesía situada y abocada a la representación crítica de la realidad. Esta distinción es esquemática y poco fiable, pues cualquier poema valioso posee, en mayor o menor medida, esta doble identidad; por ello, Marco Martos ha querido reformularla proponiendo una dicotomía que opone los poetas aristotélicos a los poetas platónicos. Con esta distinción se aminoran los componentes políticos e ideológicos, vinculados a una famosa polémica desarrollada en la literatura peruana en los años cincuenta, para privilegiar una actitud ante la realidad. Los primeros desarrollarían una poesía idealista y volcada a una dimensión o bien trascendente o bien interior; los segundos, en cambio, buscarían una poesía definida por su capacidad para representar la realidad contingente. Es factible extender esta distinción a los narradores para evaluar, en el proceso de la narrativa peruana del siglo XX, la presencia de una forma de ficción que propone universos en los que cobran fuerza dimensiones imaginarias e irracionales. Podría reconocerse, pues, una amplia corriente de aliento realista que ha ofrecido múltiples modulaciones, en contraposición a otra línea de corte experimental y fantástico. Esta doble actitud ha estado presente, con intermitencias a todo lo largo del siglo XX, con la salvedad de que la primera ha terminado escamoteando el reconocimiento y el valor de la segunda.

Hasta los años ochenta, hubo una mirada casi unánime en la crítica que resaltaba la preferencia de nuestros narradores por el realismo y la actitud crítica ante la realidad. El paradigma de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta fue el indigenismo, para ceder su lugar preponderante al neoindigenismo y neorrealismo, vinculados a las transformaciones de la sociedad y la ciudad de Lima, en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. En ambos casos se trataba de ofrecerle al lector microcosmos ficcionales dotados de un valor mimético y testimonial, cuya fuerza narrativa residía en la capacidad de representar en sus situaciones y personajes, el complejo sistema de tensiones que sostiene la sociedad peruana. Novelas totales como *El mundo es ancho y ajeno*, *Todas las sangres*, *La casa verde* o *Conversación en La Catedral* se convirtieron así en los signos mayores de ese compromiso realista. “La letra viene de la sangre y la vida, con el ritmo y las experiencias del creador”, afirmaba Ciro Alegría (1991) en “Novela de mis novelas”, y añadía inmediatamente: “Si es arte el mío y si en arte es una virtud la sinceridad, yo la reclamo”¹. Podemos entender “sinceridad” como “verdad” y esta como trasposición fidedigna de la realidad. Hay, pues, en las palabras de Ciro Alegría un reclamo de la “verdad” en el tejido de la narrativa, pues la ficción es coherente en tanto es capaz de representar artísticamente el mundo que nos rodea. Pero el dominio de este paradigma no ha significado la inexistencia de otras propuestas ficcionales desvinculadas de los cánones realistas; es más, ellas han existido no como excepciones o propuestas insulares, sino como una constante que ha ido creciendo en el tiempo para forjar su propia identidad y tradición.

Le corresponde a Harry Belevan el primer esfuerzo sistemático para explorar el hilo fantástico en nuestra narrativa. Su *Antología del cuento fantástico peruano* (1975) es ya un texto clásico que demuestra la existencia en nuestra literatura de “una línea de expresión fantástica y no como un componente de casos aislados, sino, inclusive, como una tradición perfectamente definible” (p. XLVIII). Ya en la década del ochenta, empieza el reconocimiento crítico de esta tradición como un corpus significativo en el proceso de la narrativa peruana del siglo XX.

Uno de los primeros trabajos que busca ofrecer una perspectiva integral de nuestra ficción es el artículo “La narrativa peruana después de 1950” de Ricardo González Vigil (1984). Si bien el autor explica que eligió

1 Alegría, C. (1991) “Novela de mis novelas”. En Klahn, Norma y Corral, Wilfrido H. *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

1948 como fecha límite (en ese año Carlos Eduardo Zavaleta publicó *El cí-nico*) para observar la renovación de nuestra narrativa, su análisis incorpora la revisión de numerosos autores y obras anteriores a este límite. González Vigil reconoce la existencia de cinco corrientes que han tenido un peso específico distinto en diferentes ciclos de nuestra narrativa. La primera de ellas corresponde al “Realismo maravilloso” que encarna en la renovación del indigenismo, en la visión interna de la Amazonía y en la dimensión maravillosa de cierta narrativa de la costa. El “Neorrealismo” es la segunda corriente e implica la reformulación del realismo tradicional para ofrecer una visión más amplia y compleja de la realidad en todos sus niveles. Es significativo que estas dos tendencias, que tienen un anclaje en la realidad, sean las más desarrolladas en el estudio por la gran cantidad de autores que pueden afiliarse a estas zonas de creación. Las tres vertientes restantes tienen una visibilidad menor, pero no por ello menos importante. González Vigil las identifica con los rótulos de “El experimentalismo”, definido así porque convierte al lenguaje en protagonista, y la “Revalorización de la sub-literatura”. Hemos dejado para el final la “Literatura fantástica” que comienza en el Modernismo como “una línea menor que lleva del Indigenismo al Realismo maravilloso y del Costumbrismo al Neorrealismo urbano” (p. 244).

Como puede observarse, en el tránsito correspondiente a los años setenta y ochenta, la narrativa fantástica peruana deja de ser vista como una rareza o un ejercicio epigonal y es el objetivo de nuestro trabajo observar, a través de un conjunto de ensayos, los rostros y singularidades de algunos cultores de la ficción de aliento fantástico en nuestra tradición. Sin embargo, un breve recuento es indispensable en esta introducción.

Siguiendo a Belevan, es factible detectar dos ciclos significativos en el desarrollo de esta modalidad de relato en la primera mitad del siglo XX. Efectivamente, la narrativa fantástica peruana surge vinculada al Modernismo y le corresponde a Clemente Palma iniciarla con *Cuentos malévolos* (1904) y dos de sus novelas: *Mors ex vita* (1923) y *XYZ* (1934). Siguiendo la impronta de Poe, Hoffmann y Maupassant, Clemente Palma logra peculiares relatos que fusionan el horror y elementos sobrenaturales. Más logrados y complejos son algunos cuentos de Abraham Valdelomar como “Los ojos de Judas”, “El hipocampo de oro” o “Finis desolatrix veritae” que suponen diversas incursiones en predios fantásticos. Casualmente, el primero de ellos es uno de sus relatos más notables, además de articular un sugerente giro fantástico en una atmósfera de corte evocativa y situada en espacios muy concretos de la costa peruana.

La otra gran presencia que sienta las bases para la fundación del relato fantástico peruano es César Vallejo, quien integra las rupturas vanguardistas con ficciones existenciales que diluyen los límites realistas. Si bien su genial poesía ha relegado un poco su rol narrativo, libros como *Escaleras melografiadas*, *Fabla salvaje* y algunos textos de *Contra el secreto profesional* son hitos significativos que anuncian la modernización de nuestra narrativa y la incursión fructífera en dominios fantásticos. No puede dejar de mencionarse, en este ciclo, el aporte de Ventura García Calderón en algunos de sus relatos de *La venganza del cóndor*; a pesar de la mirada exótica que los define.

Después de esta primera eclosión hay que esperar hasta la Generación del Cincuenta para hallar un conjunto significativo de nuevas incursiones en este género. Como sugiere Juana Martínez Gómez en “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano” (1992), en los cincuenta pueden identificarse dos dominios principales en el ámbito de lo fantástico. En el primero de ellos pueden ubicarse algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro, Felipe Buendía, Alejandro Arias y José Durand. Estos relatos, explica Martínez, no abandonan “el referente urbano preferido por la generación, de modo que en el asiento realista se infiltra suavemente la expresión fantástica, desviando el foco de atención del lector desde los problemas sociales y colectivos a los más íntimos del ser humano” (p.150). El otro dominio es más elusivo y heterodoxo al articular o sugerir elementos fantásticos con otros que se relacionan con el cuestionamiento del lenguaje propio de la narrativa experimental, el microcuento y el poema en prosa. Es el caso de algunos textos de *El avaro* de Luis Loayza o el juego de espejos de *Un cuarto de conversación* de Manuel Mejía Valera.

Otra propuesta para evaluar la diversidad de la narrativa fantástica en los cincuenta es la de Elton Honores en *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010) que identifica cuatro vertientes fundamentales. La primera de ellas corresponde al “cuento fantástico estilístico-minificcional” caracterizado por su componente metaficcional y el cuidado por el estilo; allí pueden inscribirse los relatos de Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, José Miguel Oviedo y José Durand. Una segunda vertiente es la del “cuento fantástico humorístico” que apela a la parodia de subgéneros populares como la ciencia ficción, el policial y el terror; aquí se sitúan Luis Rey de Castro, Luis León Herrera, Luis Felipe Angell y Juan Rivera Saavedra. Una tercera línea corresponde al “cuento fantástico maravilloso” en la que pueden ubicarse los relatos de José Durand, Edgardo Rivera Martínez y Manuel Velázquez Rojas. La última vertiente es la del “cuento fantástico absurdo existencialista” vinculado a la crisis del sujeto en el mundo moderno; allí se reconocen los relatos de Julio Ramón Ribeyro o Felipe Buendía.

La Generación del Cincuenta fue responsable de insertar a la narrativa peruana en la Modernidad; en ese lapso, el neorrealismo urbano, el neo-indigenismo y lo fantástico cohabitaron en nuestro sistema literario peruano con equilibrio de fuerzas. Cada uno era tributario de las mutaciones operadas en la cultura occidental durante la primera mitad del siglo XX en los dominios de las formas y de los contenidos. En América Latina, la Vanguardia había preparado el terreno para la asimilación de novísimas prácticas literarias.

En la última de estas líneas, la fantástica, destacaron Buendía, Loayza, Durand o Ribeyro, entre otros. La opción *desrealizadora* perdía de modo paulatino un halo marginal o periférico para ofrecer producción de calidad, tanto en formato de libro como en revistas y medios de prensa. Ello lo corrobora el acucioso y fundacional libro de Elton Honores, *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010); Honores es el crítico que mejor conoce el desarrollo de este complejísimo proceso. Los autores citados se encuentran a la espera de investigaciones meticolosas que establezcan con fundamento su real valor de posición, pero Honores ya ha abierto el camino que pocos, por ahora, se han decidido a recorrer con herramientas teóricas consistentes y con conocimiento amplio de las fuentes primarias y secundarias.

Retomando la década del cincuenta, lo fantástico ya no devenía un territorio excéntrico, pues los creadores de tal tendencia practicaban esta narrativa bajo los presupuestos de un proyecto artístico o intelectual, apoyados en la asimilación reflexiva de creadores extranjeros que poco a poco alcanzaban reconocimiento y prestigio fuera de sus países de origen. Los nombres de Borges, Cortázar, Bioy Casares o Arreola ya no resultaban extraños o ajenos; existía, a la sazón, una corriente fantástica en lengua castellana; además, primaba la sensación de que literaturas próximas resolvían con versatilidad el viejo (y trivial) antagonismo entre opciones realistas canónicas y otras miradas, más centradas en lo insólito, lo extraño o la fantasía pura.

En el Perú, el Modernismo y la Vanguardia habían inaugurado las exploraciones que más tarde esa generación asumiría con rigor poético o artístico personales. Clemente Palma (1872-1946), Abraham Valdelomar (1888-1918) y César Vallejo (1892-1938) son paradigmáticos al respecto. Son, de algún modo, las piedras angulares de esta corriente en el Perú. En el caso del gran poeta nacido en Santiago de Chuco, no es aventurado afirmar que ostentaba las condiciones adecuadas para convertirse en el más importante

narrador peruano del género, de no haber sido la poesía el eje esencial de su carrera. Libros como *Escalas melografiadas* son de lectura y mención obligatorias, como se apreciará posteriormente en este trabajo

La década de 1960

A principios de la década de 1960, antes de la explosión *vargasllosiana* acaecida con la aparición de *La ciudad y los perros* (1963), una línea paralela a los usos convencionales dentro de la narrativa peruana parecía haberse consolidado, gracias a los aportes de escritores que, en años precedentes, cultivaron el relato fantástico como parte de una propuesta más o menos articulada.

La década de 1960 implicó un aparente retroceso en relación al posicionamiento fructífero de los años previos. No solo debe atribuirse tal situación a la emergencia de Vargas Llosa como referente mediático, sino también a la incapacidad de la mayor parte de la crítica contemporánea para efectuar una decantación eficaz del fenómeno. Para gran parte de los académicos, lo fantástico peruano se limitaba a la condición de mero esparcimiento evasivo. Este reduccionismo intelectual trajo como consecuencia la lenta desaparición de lo fantástico como un hecho central de las letras locales, para convertirse en una práctica casi ocultista o secreta.

Los dos escritores más visibles de la tendencia en esos años, Edgardo Rivera Martínez (1933) y José B. Adolph (1933-2008), pertenecen, por edad, a la Generación del Cincuenta. El primero publicó *El unicornio* en 1963. El volumen pasó desapercibido y apenas aparecieron tímidas respuestas de la crítica. Este notable conjunto de narraciones solo será redescubierto en los noventa, cuando su autor alcanzó reconocimiento con la novela *País de Jauja* que, en parte, proseguía las búsquedas de síntesis culturales anunciadas por *El unicornio*.

Adolph lanzó en 1968 *El retorno de Aladino*, conjunto de narraciones que también avanzaba hacia direcciones transgresoras para lo que hasta ese instante dictaba el canon (controlado, en cierta medida, por una crítica de izquierda que exigía “compromisos con la realidad” y que pretendía que los textos cumplieran a cabalidad con estándares políticos a su medida).

La deliberada apuesta de este escritor por la ciencia ficción, lo absurdo y lo fantástico fue un paso por delante de los dictadores de opinión suscritos a una crítica conservadora. Eso lo transformará en un autor de “culto” quien,

como ocurrió con Rivera Martínez, será revalorado tiempo después por escritores jóvenes, especialmente desde comienzos de la década de 1980. Adolph encarnó un espíritu heterodoxo. Será una influencia clave tanto para los escritores que se decidan por un camino más próximo a los tratamientos clásicos del género, como para aquellos que apuntan hacia la ciencia ficción, que por ahora preferimos considerar un capítulo de la literatura fantástica, a sabiendas de que no todos estarán de acuerdo con esta observación.

Desde el punto de vista epocal, es llamativo que ambos autores desarrollasen su trabajo en un período de crisis, enmarcados en los primeros años del gobierno de Belaunde Terry (elegido en 1963) y la caída de este, en 1968. Fueron cuatro años de tensiones sociales y políticas (movimientos guerrilleros, devaluaciones, inserción del país en la problemática global, activismo ideológico, nexos estrechos con el capital extranjero) que condujeron al régimen de facto de Juan Velasco Alvarado. Si recurriéramos a un paralelismo, deberíamos concluir que esos períodos de conflicto han sido los más propicios para el desarrollo de tendencias apartadas de lo “oficial”. Recordemos que la narrativa fantástica de los años cincuenta se articuló en un espacio similar en cuanto a las vicisitudes coyunturales; la dictadura de Odría (1948-1956) conllevó a una suerte de estabilidad económica, pero no dentro de los cauces de una democracia, sino en una vía autoritaria y conservadora, poco abierta a la convivencia de ideologías distintas o hasta contrapuestas entre sí.

Las persecuciones de las que fueron víctimas los miembros de la oposición y el activismo de los jóvenes contra la dictadura permitirán la convocatoria a elecciones, merced a las cuales la oligarquía tradicional retornó al ejercicio efectivo del poder vía Manuel Prado, cuyo gobierno también sufrió un corte abrupto en 1962. Los militares que lo depusieron convocaron a comicios, cuyos resultados, a favor de Haya de la Torre, fueron vetados por la Junta Militar. Al año siguiente, Belaunde, perdedor de las dos justas anteriores, obtuvo el triunfo con un programa progresista que desde los primeros meses fue obstaculizado por el aprismo. Su derrocamiento, en octubre de 1968, supuso la cancelación de un ciclo. Velasco inició una reforma de las estructuras económicas y de la tenencia de los medios de producción.

La década de 1970

Los primeros años de este período no presentaron ángulos diferentes en cuanto al silenciamiento de lo fantástico o su retorno a la periferia de la

institución literaria. El realismo, en sus diversas facetas, fue la corriente atendida preferentemente por la crítica y la que ocupó las primeras planas de la prensa cultural.

Hacia 1975, José B. Adolph había culminado la primera parte de su obra, configurada por cinco volúmenes de cuentos, hoy considerados esenciales. En ese momento se produjo un segundo impulso que corroboró la existencia de una tendencia fantástica de perfiles locales. Aquel año, el escritor y diplomático Harry Belevan (Lima, 1945) publicó en España, en la prestigiosa editorial Tusquets, *Escuchando tras la puerta*, cuentos insertos en los dominios de lo fantástico. El prólogo era de Mario Vargas Llosa, quien saludaba con grandes elogios la aparición de este libro, tributario de las especulaciones borgianas. El país, luego de siete años de dictadura, comenzaba a mostrar síntomas de agotamiento frente al intervencionismo y control sobre todas las esferas de la vida cotidiana.

Las reformas velasquistas habían deteriorado la economía del ciudadano común. La movilización social que el gobierno promovió a favor del modelo, también sucumbía para dar paso a protestas y paros cuya dura represión significó el principio del fin. Juan Velasco Alvarado fue derrocado por uno de sus colaboradores, Francisco Morales Bermúdez, encargado de clausurar el ciclo progresista y reemplazarlo por una economía de mercado. Morales Bermúdez convocó a elecciones para una Asamblea Constituyente (1978) y a presidenciales y parlamentarias para 1980, donde vencería con holgura Fernando Belaunde Terry, enfrentado nuevamente a los apristas, sus adversarios de costumbre.

Belevan también impulsó el estudio sistemático de esta producción “fantasmal”. En 1976, publicó *Teoría de lo fantástico*, que obtuvo al año siguiente el Premio Anagrama de Ensayo. Y en 1977 apareció su decisiva *Antología del cuento fantástico peruano*, punto de no retorno, por cuanto el volumen no se limitaba a una simple recopilación de relatos, sino que pretendía explicar “el síntoma fantástico” desde una perspectiva informada y meditada. El complejo ensayo que funge de introducción, así lo demuestra.

El volumen contaba con escasos precedentes en nuestros predios y debería ser considerado histórico a efectos de una lenta emergencia de este género de cara al desdén de la crítica. La libertad de Belevan es un elemento catalizador: al no provenir de canteras especializadas, sus enfoques no se encuentran limitados por sesgos o parámetros. De ahí los vientos frescos que lo animaron para justificar sin ataduras la existencia de una corriente alter-

nativa y sólida (aunque no necesariamente articulada en torno de influencias o continuidades), con escritores como Clemente Palma, Valdelomar, Vallejo, García-Calderón, López Albújar, Carvallo de Núñez, Buendía, Ribeyro, Adolph, González Viaña y el propio antologador. Hubo que esperar hasta la década presente para que ese ánimo de analizar el “estado de la cuestión” resurgiera con fuerza, a propósito del auge y vitalidad que la literatura fantástica experimenta hoy, como expondremos en otros apartados de este libro.

De la década del ochenta a la actualidad

Desde inicios de la década de 1980, la literatura peruana comenzó a experimentar un giro inusitado. Acorde con los cambios de paradigma en el orden político, como el retorno del país a la democracia y, más tarde, en el plano global, la reunificación de Alemania y la desaparición de la Unión Soviética, autores nacidos durante la década de 1960 apostaron por poéticas que superasen las previsiones. Sin embargo, los ochenta, asimismo, sirvieron de marco a la terrible violencia desatada por Sendero Luminoso contra el Estado peruano.

También fue la época de la hiperinflación, producto de la inoperancia y corrupción del primer gobierno de Alan García. ¿Por qué, entonces, si los autores más jóvenes debían haber tomado partido por el realismo más visceral para dar cuenta de esos años infernales, optaban por reclamar como suyas las escrituras de clásicos como Borges, Cortázar o Monterroso? Y esto no implica que los narradores renunciaran a recrear con fidelidad el mundo de pesadilla en el que se había transformado nuestra sociedad. Muchos recorrían esos territorios, afines a íconos como Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso o Bryce Echenique, pero eso no era impedimento para plantear, de manera alterna, escrituras más próximas a la irrealidad en diversos grados. Los cambios de rumbo estaban muy relacionados con la crisis del realismo como uso artístico excluyente. El país ya era otro y la escritura debía ampliar su registro para dar cuenta de que esas mutaciones también podían transferirse a ficciones desrealizadoras.

Quizá hubo una intuición de que las estéticas del siglo XIX, que maduraron durante el siglo XX, ya no bastaban para testimoniar la demencia colectiva que el cataclismo de la guerra interna engendraba. ¿No escribió Kafka sus historias entre las cenizas dejadas por la Guerra Mundial de 1914? El gran narrador checo vio a su generación desaparecer en el marasmo del

conflicto. Salvando diferencias, lo fantástico emerge en los períodos de crisis e incertidumbre. En ellas es que la semilla germina con creces. Pero, sintomáticamente, en nuestros lares, escasos autores se arriesgaban a practicarlo de modo exclusivo, como parte de un proyecto asumido sin temor a los riesgos.

Dos escritores nacidos en 1960 deben considerarse puntales de esta dinámica: Mario Bellatín y Carlos Herrera, cuyos primeros libros *Mujeres de sal* y *Morgana* aparecieron en 1986 y 1988, respectivamente. El caso de Bellatín es particular, pues se formó en el Perú, aunque nació en Ciudad de México. Más tarde, reivindicaría ese hecho instalándose en la populosa capital azteca. En ambos autores subsiste una voluntad de romper con lo convencional y previsible, distanciándose de las representaciones usuales a las que nos tenía acostumbrados el sistema literario.

En la década siguiente, la de 1990, los proyectos de estos dos escritores se consolidaron, deviniendo referencias importantes de nuestras letras. Puede decirse que las condiciones imperantes fueron las mismas durante los dos primeros años, hasta que en setiembre de 1992, se produjo la captura del líder subversivo Abimael Guzmán. El gobierno de Fujimori, amparado en esta coyuntura (había cerrado el Congreso en abril del mismo año) se transformó en una dictadura civil que supuso un alto costo para la institucionalidad.

Cuando parecía que el realismo más descarnado relegaría a la narrativa fantástica nuevamente al desván, nombres como los de Enrique Prochazka (1960) y Gonzalo Portals (1961) anunciaron lo contrario. Publicaron libros (*Un único desierto* y *El designio de la luz*) que fueron muy bien recibidos por la crítica especializada en 1997 y 1999, respectivamente. Ambos desplegaron una escritura orientada a lo insólito, lo extraño, la fantasía clásica y especulativa, así como el horror refinado.

Debe destacarse aquí que uno de los escasos investigadores que siempre ha incluido lo fantástico peruano en sus abordajes, es Ricardo González Vigil (1949). A través de ensayos y especialmente, en los pormenorizados prólogos a los volúmenes *El cuento peruano*, publicados por Ediciones COPE hasta 2001, González Vigil también ha procurado atender al género con apertura intelectual. En el tomo que cubre la década que va de 1990 al año 2000, el crítico sostuvo que:

[...] bastante significativa fue, también, la literatura fantástica, muchas veces fusionada con un toque surreal u onírico: Rivera Martínez, Ninapayta de la Rosa, Nilo Espinoza Haro, el Reynoso de *En busca de Aladino*, Robles Godoy, Prochazka, Carlos Herrera, Portals Zubiarte, Mellet [...].

Llama la atención la des-realización practicada por tres autores de casi la misma edad, insulares y personalísimos: Prochazka, Carlos Herrera y Portals Zubiarte. (p.21)

Hacia fines de los noventa y comienzos de la década del 2000, etapa señalada por la caída del fujimorato, una nueva hornada de narradores orientados a la fantasía comenzó a emerger. Eran, evidentemente, herederos de autores ya mencionados, por lo menos en la actitud. Y más de uno se reconocía en los esfuerzos de figuras como José B. Adolph o Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), quien cultivó con brillantez (aunque no con constancia), una veta fantástica.

La década pasada vio surgir, poco a poco, a autores que han sabido evadir hasta hoy con astucia las trabas impuestas por el circuito editorial, renuente a lanzar productos que los gerentes de marketing no consideran rentables. A través de publicaciones electrónicas de diversa índole, como revistas, páginas web o blogs, muchos dan a conocer sin ataduras sus trabajos. El universo virtual es otra de las circunstancias que ha permitido mejorar el posicionamiento de esta narrativa. Gracias a los nuevos medios, lo fantástico excedió las fronteras previsibles. Dejó de ser una práctica marginal para desplazarse hacia el centro de las miradas.

En paralelo, se publicaron importantes antologías, como *La estirpe del ensueño* (2007), del también mencionado Gonzalo Portals y *Diecisiete fantásticos cuentos peruanos* (2008), de Gabriel Rimachi y Carlos Sotomayor. En formato físico, testimoniaban que lo fantástico siempre flotó, como un fantasma, entre nosotros. Si se estableció como una tradición, es un tema que aún inspirará abordajes críticos diversos.

Lo cierto es que estas publicaciones supieron equilibrar los aportes de los mayores con las propuestas de los noveles, quienes manifestaron pocos tapujos si se trataba de incorporar referentes que no procedían en exclusiva de la literatura, sino de otros formatos, como el cine, la televisión, los cómics y cuanto fuese posible procesar. Y es probable que esa circunstancia, la de haberse alimentado no solo de textos literarios, sino de cultura pop en varias de sus facetas, constituya una marca en el caso de quienes publican desde el año 2000. Ellos comparten dominios con figuras consagradas que, en mayor o menor medida, han cultivado la fantasía a lo largo de sus carreras. Por ejemplo, Carlos Calderón Fajardo (1946) o Fernando Iwasaki (1961).

Las tendencias son heterogéneas y por lo tanto, una lista de ellas podría estar sujeta a discusión, lo mismo que sus representantes más destacados.

Ningún término es absoluto; todos son provisionales:

I. Intelectualismo y especulación (micro-relato y relato breve):

- José Donayre Hoefken y Ricardo Sumalavia.

II. Ciencia ficción:

- Daniel Salvo, Pablo Nicoli y Carlos Saldívar.

III. Ficción fantástica poética y/o experimental:

- Carlos Yushimito y Johan Page.

IV. Historias de fantasmas:

- Carlos Freyre.

V. Fantasía histórica:

- Sandro Bossio.

VI. Fantasía paródica:

- Gonzalo Málaga.

VII. Fantasía de impronta policial y/o enigma:

- Alexis Iparraguirre.

La nómina es solo una tentativa y no pretende agotar el ejercicio de comprender a cabalidad hacia dónde se dirige la literatura fantástica en el Perú. Por lo menos tres de estos escritores (Salvo, Bossio y Málaga) no son limeños, lo que demuestra con nitidez que el género no es privativo de escritores capitalinos. Lo que cada tendencia signifique será materia de futuras reelaboraciones. También es posible que esta taxonomía sea refutada por otras. Se han dejado a un lado orientaciones que aún no se asientan, puesto que la mayoría de sus cultores o son muy jóvenes o han asumido el ejercicio de la literatura como una actividad que, para ellos, no parece ser absorbente o seria (o es más una cuestión de frivolidad). En muchos casos, y en declaraciones difundidas por los foros, promueven el concepto erróneo de que para escribir no se necesita rigor técnico y conocimientos.

Sobre los caminos que la narrativa fantástica recorrerá los próximos años, solo cabe presumir que las tendencias continuarán diversificándose y ofrecerán proyectos cada vez menos localizados en un contexto reconocible y más orientado a la indefinición o la ambivalencia. Habrá una vocación global y un interés cada vez más creciente por la hibridez. De ese modo, la línea que

va desde el Modernismo hasta nuestra época probará que siempre fuimos un país donde realidad y ficción son dos planos muy difíciles de separar.

* * *

El presente trabajo, compuesto por doce ensayos, pretende brindar un panorama sobre los autores más representativos e influyentes en la consolidación de este modo literario. Hemos optado por una estructura dividida en tres grandes periodos (Modernismo y Vanguardia, Generación del Cincuenta y las tendencias de los años sesenta a los noventa). Este recorrido esclarece un proceso que da cuenta de una etapa fundacional, aún impregnada de ciertos componentes estéticos del siglo XIX, la eclosión vanguardista, la afirmación de la narrativa de contornos fantásticos propios en la Generación del Cincuenta y las diversas exploraciones en las décadas posteriores.

Nuestra selección obedece a un criterio de representatividad e innovación y a escritores que han supuesto un hito decisivo en el modo de lo fantástico y que han ido configurando una tradición. Si bien es cierto que esta no fue gran protagonista en la primera mitad del siglo XX, hoy ha alcanzado una posición relevante y atendida por los estudiosos tanto nacionales como extranjeros. Cada ensayo se aboca a un autor decisivo y nuestra lista incluye a Clemente Palma, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Julio Ramón Ribeyro, José Durand, Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, José Adolph, Rodolfo Hinostroza, Harry Belevan, Carlos Calderón Fajardo y Enrique Prochazka. Aun cuando cada ensayo tiene una impronta distinta, hemos procurado mantener una estructura semejante. En todos los casos ofrecemos una presentación del autor, su posición en el marco de la narrativa peruana y el modo fantástico, y un trabajo de análisis textual que privilegia los relatos que mejor grafican la opción por esta práctica ficcional.

Somos conscientes de que quedan fuera de nuestra selección algunos escritores valiosos mencionados anteriormente en nuestro panorama. Sin embargo, este libro es también una selección y un testimonio de parte en el que los tres coautores eligen las voces que consideran centrales. Creemos que la justificación puede hallarla el lector en cada ensayo particular. Por eso, este libro es una invitación a los futuros estudiosos para que continúen explorando este fructífero dominio.

Introducción

Del otro lado del espejo: lo fantástico o el reino de la transgresión

Alejandro Sustí

Elusivo y siempre proteico, lo fantástico resurge a lo largo de la historia de la literatura moderna como un medio de expresión que indaga en terrenos disímiles que abarcan, entre otros, lo “extraño”, lo “transgresivo”, lo “reprimido” o lo “irracional” que, en general, se vinculan al universo de la imaginación y el deseo¹. De ahí que, como señala Rosemary Jackson (1986), se haya constituido siempre por su “resistencia a toda definición”, es decir, por su capacidad de disolver y contravenir las convenciones y restricciones que translucen aquellos otros textos que la crítica literaria suele clasificar como “realistas”, por su rechazo a la observación empírica de “las unidades de tiempo, espacio y personaje, el alejamiento del orden cronológico y la tridimensionalidad, así como las rígidas distinciones y oposiciones que separan a los objetos en animados e inanimados, a la constitución de la identidad y la diferencia entre el sujeto y los otros y, por último, a los límites que distinguen la vida de la muerte” (pp. 1-2). Planteado de esta manera, lo fantástico se erige no solo como un modo² que privilegia la exploración

1 Muchos críticos vinculan lo fantástico con “lo sobrenatural”. Sobre el carácter de lo fantástico David Roas (2001) señala lo siguiente: “(...) la literatura fantástica es el único género que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables” (p. 8).

2 Sobre la pertinencia y preferencia en el empleo del término “modo” en referencia a lo fantástico, Jackson cita a Fredric Jameson: “For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact,

y experimentación de las categorías que conforman el discurso literario (lo verosímil, la búsqueda de un nuevo lenguaje, la construcción del personaje, el manejo del tiempo y el espacio, entre otras) sino, además, como un mecanismo que indaga acerca de los límites con los que la cultura define históricamente su conocimiento del mundo contribuyendo con ello a revelar las formaciones ideológicas que gobiernan la subjetividad en una determinada época. De ahí que todo acercamiento a lo fantástico deberá necesariamente ahondar no solo en el ámbito de su poética –esto es, la reflexión acerca del proceso productivo por el cual el texto fantástico se constituye como tal–, sino, además, en el de su inserción como formación cultural en un orden social y político dentro del cual se presta ya sea al cuestionamiento o a la validación de los supuestos filosóficos y/o epistemológicos que privilegian determinadas formas de conocimiento del mundo (Jackson, pp. 5-6). Este doble enfoque, que atañe tanto a la estructura interna del texto como a su vínculo con el orden político y social dominante en un determinado periodo, permite comprender mejor la naturaleza dialógica, polivalente y antinómica de lo fantástico en la que “se presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones e ideologías del momento, puestas en obra por el autor” (Irène Bessière, 1974, p. 11). Por ello, lo fantástico “no constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, ya sea sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo la apariencia del juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y el imaginario comunitario” (Bessière, p. 10). Por todas estas razones, lo fantástico –usando los términos usados por Bessière–, propone una lógica narrativa que encuentra su razón de ser en la medida en que paradójicamente vincula categorías tales como lo real, lo racional y lo dicho con “lo no dicho y lo invisible de la cultura: aquello que ha sido silenciado, hecho invisible, cubierto y hecho ausente” (Jackson, p. 4)

La configuración de lo fantástico, por lo tanto, se sustenta sobre la base de una búsqueda tanto formal como temática, que coloca en un lugar privilegia-

but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermitently, as a formal possibility which can be revived and renewed” (p. 7). [“Cuando hablamos de un modo, lo que queremos significar es que este tipo particular de discurso no se ciñe a las convenciones de una cierta época ni tampoco indisolublemente se relaciona a un determinado tipo de artefacto verbal, sino que más bien persiste como una tentación y un modo de expresión a través de un amplio rango de periodos históricos y se ofrece en sí mismo, al menos intermitentemente, como una posibilidad formal que puede resucitar y renovarse” (traducción del autor)].

do el cuestionamiento de los procedimientos de la representación mimética verbal³, y se formula a través de una crítica sistemática de la capacidad expresiva del lenguaje para dar cuenta de aquello que escapa a lo real, de aquella “presencia espectral” que elude toda formulación lógica y que, sin embargo, paradójicamente “recombina e invierte lo real” (Jackson, p. 20). En tal sentido, el tropo literario que mejor representaría la naturaleza contradictoria y proteica de lo fantástico sería el oxímoron, figura que, por su capacidad de contraponer conceptos que se complementan a su vez⁴ se presta a la formulación de un sentido o significado que modela aquellas experiencias que exceden los parámetros de interpretación que organizan el pensamiento y comportan la aprehensión de lo que se conoce como “lo real”.

Dentro de este proceso de búsqueda de una expresión para la experiencia de “lo extraño” se ha señalado también el distanciamiento operado entre el significante y el significado en la literatura fantástica, lo que ha dado lugar a que haya sido caracterizada como una “literatura de la separación”, un discurso que carece de objeto o referente (Jackson, p. 40). Autores como Jean Paul Sartre –quien estudia el universo ficcional en la obra de Franz Kafka– han abordado el “exceso semiótico” de los textos fantásticos modernos:

The law of the fantastic condemns it to encounter instruments only. These instruments are not [...] meant to serve men, but rather to manifest unremittingly an evasive, preposterous finality. This accounts for the labyrinth of corridors, doors and staircases that lead to nothing, the sign posts that lead to nothing, the innumerable signs that line the road and that mean nothing⁵.

3 La etimología del término “fantástico”, ciertamente, opera en esta misma dirección: “The etymology of the word ‘fantastic’ points to an essential ambiguity: it is *un*-real. Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness” (Jackson p. 20). [“La etimología de la palabra ‘fantástico’ apunta hacia una esencial ambigüedad: lo *no*-real. Como el fantasma que no está ni vivo ni muerto, lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada” (traducción del autor)].

4 “Oxímoron: figura literaria consistente en la unión de dos términos de significado opuesto que, lejos de excluirse, se complementan para resaltar el mensaje que transmiten.” (Estébanez Calderón 2004, p. 381).

5 [“La ley de lo fantástico condena [a este mundo] a encontrar solo instrumentos. Estos instrumentos no ...existen para servir a los seres humanos, sino que más bien manifiestan incansablemente una finalidad evasiva y absurda. De ahí el laberinto de corredores, puertas y escaleras que no conducen a ninguna parte, las señales que no llevan a nada, los innumerables signos que se alinean en el camino y que no significan nada” (citado por Jackson, p. 41; traducción del autor)].

Esta proliferación y abundancia de signos y objetos presente en los textos fantásticos señalaría paradójicamente el fenómeno de vaciamiento de sentido del mundo que se pretende representar a través del lenguaje, con lo cual lo fantástico se configuraría a través de una economía del lenguaje en la cual la multiplicación semiótica evocaría precisamente su signo contrario: la imposibilidad de precisar verbalmente y con exactitud la naturaleza de “lo extraño”. A partir de este principio de tensión –que es el que también se expresa en el oxímoron–, se generaría un proceso de resemantización para una representación más exacta de un objeto/referente siempre elusivo. El proceso, sin embargo, estaría permanentemente signado por el riesgo y la imposibilidad expresiva, es decir, por la tendencia a una representación metonímica del referente, siempre parcial, incompleta e inadecuada⁶. El modo de lo fantástico se fundaría así a partir de un permanente cuestionamiento de los medios de representación de la escritura que subrayaría la inestabilidad y mutación constante tanto de medios como de fines, rasgo que, además, lo vincularía con el surgimiento de la modernidad⁷. Sin embargo, se hace necesario advertir que el proceso de búsqueda y resemantización que se produce en la literatura fantástica obedece a la necesidad de representación de un universo que no participa de las leyes y modelos que gobiernan el mundo de lo cotidiano, universo cuya posición no se subordina a las realidades empíricas sino que más bien prefigura una alteridad perturbadora que desdeña y subvierte sus

6 Entre los críticos se ha señalado la relación existente entre la narrativa fantástica y la metonimia; sin embargo, ésta se ha hecho en un sentido distinto al que propongo aquí: “It could be suggested that the movement of fantastic narrative is one of *metonymical* rather than of metaphorical process: one object does not stand for another, but literally becomes that other, slides into it, metamorphosing from one shape to another in a permanent flux and instability” (Jackson, pp. 41-42). [“Podría sugerirse que el movimiento de la narrativa fantástica se constituye como un proceso metonímico más que metafórico: un objeto no se coloca en el lugar de otro sino que literalmente se convierte en ese otro, se desplaza hacia éste, cambiando de una forma a otra en una permanente fluidez e inestabilidad” (Jackson, pp. 41-42, traducción del autor)].

7 Marshall Berman (1988) ha notado cómo Baudelaire –uno de los primeros escritores y estetas en intentar definir el concepto de modernidad– hace uso de expresiones que aluden a este estado de permanente mutación e inestabilidad que caracterizaría lo moderno: “es fundamental observar el uso que hace Baudelaire de la fluidez («existencias flotantes») y la gaseidad («Nos envuelve y empapa como una atmósfera») símbolos distintivos de la vida moderna. La fluidez y la volatilidad se convertirán en cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas que emergerán a finales del siglo XIX” (p. 143).

fundamentos⁸. Esta naturaleza paralela del universo de lo fantástico, manifiesta muchas veces una preocupación por una visibilidad siempre insuficiente de los fenómenos u objetos que se sitúan en él junto con una proliferación de instrumentos vinculados a la visión como espejos, reflejos, retratos, entre otros (Jackson, p. 43). El cuestionamiento de los medios no únicamente expresivos del lenguaje sino, además, de aquellos que conciernen a la percepción del mundo –que incluyen tanto los instrumentos diseñados para su aprehensión como los mecanismos sensoriales del sujeto–, coloca el universo de lo fantástico en un territorio muy distante de aquel al que apela, por ejemplo, la imaginación poética, pues en este caso el procesamiento de la experiencia del sujeto se realiza a través de los procedimientos que proporcionan la razón y la lógica. Como bien señala Susana Reisz (1986):

No es el carácter aterrador o inquietante de un suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* como el que se acaba de describir, o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). (p. 169)

La preocupación que atañe a la resemantización del lenguaje, como puede observarse, está fuertemente vinculada a la temática de los textos fantás-

8 Esta posición de subordinación que conlleva a una mayor autonomía y menor poder seductivo se manifestaría más bien en la llamada literatura maravillosa, tal como lo plantea Jackson: “The represented world of the fantastic is of a different kind from the imagined universe of the *marvellous* and it opposes the latter’s rich, colourful fullness with relatively bleak, empty, indeterminate landscapes, which are less definable as places than as spaces, as white, grey, or shady blanknesses. Movement into a marvellous realm transports the reader or viewer into an absolutely different, alternative world, a ‘secondary’ universe (p. 42)” [“El mundo representado de lo fantástico es de un tipo diferente al del universo imaginado de lo maravilloso y se opone a la rica, colorida plenitud de este último con paisajes relativamente abiertos, vacíos e indeterminados que son menos definibles como lugares que como espacios, como blancos, grisáceos o sombríos. El movimiento hacia el reino de lo *maravilloso* transporta al lector o contemplador hacia un mundo absolutamente diferente y alternativo, un universo ‘secundario’ [...]” (p. 42, traducción del autor)].

ticos lo cual a su vez revela el vínculo indisoluble entre estructura y temática, expresión y contenido que expresan estos textos. La experiencia de las fisuras o fracturas que se perciben ya sea en el orden del tiempo, del espacio o en la subjetividad de los personajes –por citar tan solo algunas de las variantes que presenta este complejo universo–, conducen a la disolución de las categorías y niveles de aprehensión de la realidad y conlleva la ruptura de la visión monológica que se expresa con mayor claridad en la novela realista decimonónica. Tal como propone Mijaíl Bajtín, el origen y antecedente de esta fragmentación y disolución se encontraría en un género literario tradicional ya presente en la literatura cristiana y bizantina y que se extiende a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar al siglo XVIII: la sátira menipea. Según Bajtín, la sátira menipea estuvo estrechamente vinculada al concepto del carnaval, un evento festivo y ritualizado en el que se trastocan los valores y roles comunitarios (Jackson, pp. 15-16); durante el breve tiempo de duración del carnaval, el mundo y la vida literalmente son “puestos de cabeza”. Por otra parte, se ha hecho notar el vínculo de lo fantástico con aquellas fuerzas que se constituyen en contra de un orden cultural en el que se privilegia el racionalismo⁹, cuyo origen y crítica se remontan a la Antigüedad clásica y son referidas implícitamente por Platón en la *República*. Según Jackson, “Plato expelled from his ideal Republic all transgressive energies, all those energies which have been to be expressed through the fantastic: eroticism, violence, madness, laughter, nightmares, dreams, blasphemy, lamentation, uncertainty, female energy, excess” (p. 177)¹⁰. Puede, por lo tanto, trazarse una línea genealógica que vincularía el principio de lo dionisiaco en la cultura griega –por oposición al principio de lo apolíneo–¹¹, con las

9 Jackson recoge estas observaciones de Julia Kristeva quien vincula lo fantástico a una visión definida como no-tética y opuesta a una de naturaleza tética. Esta dicotomía fue inicialmente planteada por Sartre y es retomada en el análisis de Bessière quien más bien coloca a lo fantástico en una posición intermedia entre lo tético y lo no-tético, es decir, entre la narración tética (propia de la novela realista) y la no tética (propia de la literatura maravillosa); para ella, el relato fantástico es el resultado de la contaminación de los métodos de composición de estos dos tipos de narración (pp. 36-37).

10 “Platón expulsa de su República ideal todas las energías transgresoras, todas aquellas que se han visto expresadas a través de lo fantástico: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, la lamentación, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso” (traducción del autor).

11 La importancia del principio de lo dionisiaco aparece claramente expresada en la tragedia, tal como lo demuestra Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Elena Oliveras (2004) relaciona a su vez este principio con la experiencia estética:

posteriores manifestaciones presentes en la literatura cristiana y posterior, a través de la sátira menipea, tal como la examina Bajtín. Así, el modo de lo fantástico surgiría del entroncamiento con un discurso en el que se ofrece la posibilidad de revertir los roles y funciones sociales y dar rienda suelta a la manifestación de los deseos y pulsiones reprimidos en el subconsciente¹². Este discurso vinculado a aquellas “energías transgresoras” invocadas por Jackson encuentra su expresión a través de lo fantástico a mediados del siglo XVIII, en el seno de una sociedad secular que gradualmente abandona la creencia de lo sobrenatural para enmarcarlo dentro de una concepción racionalista de la realidad, como explica David Roas (2001):

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. Por tanto, podemos afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión. Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido. (p. 21)

Es, por lo tanto, a partir de este diálogo y confrontación con el racionalismo que la literatura fantástica se configura como un modo de expresión que canaliza una nueva forma de verosimilitud que corresponde a las coor-

“Afectados, llegamos a ser uno con la obra, abandonamos el principio apolíneo de individuación y activamos el principio dionisiaco de pérdida de los límites sujeto-objeto. No sólo las artes plásticas, claro está, procuran este tipo de experiencia. También lo hace la música, la danza, la poesía” (p. 36).

- 12 Como bien se sabe, Sigmund Freud publica en 1919 un seminal ensayo en el que se hace una lectura psicoanalítica de la literatura fantástica a partir de la formulación teórica sobre el concepto de “lo ominoso” (en alemán, *das Unheimlich*). Según Jackson, “[Freud] proceeds to a more particular theory, reading the uncanny as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people. Frightening scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject, who then interprets the world in terms of his or her apprehensions (pp. 64-65)”. [(Freud) desarrolla una teoría más específica interpretando lo pavoroso como el efecto de los deseos y miedos subconscientes proyectado hacia el entorno y sobre otras personas. Las escenas terroríficas de la literatura de lo pavoroso se producen por ansiedades ocultas y conservadas dentro del sujeto, quien entonces interpreta el mundo en términos de sus aprensiones” (traducción del autor)].

denadas históricas y sociales trazadas desde los inicios de la modernidad¹³. Esta nueva forma de verosimilitud, como resulta evidente, adopta una serie de convenciones que incluyen, entre otras, una voluntad realista del narrador determinada por la necesidad de enmarcar y contrastar el fenómeno sobrenatural en la búsqueda de una explicación/causa de este (Roas, p. 25)¹⁴. Por otra parte, resulta también claro que la perspectiva o punto de vista más propicio para la narración –aunque no excluyente–, será aquel que se identifique con la mirada particular de un personaje de la ficción, es decir, el uso de la primera persona, herramienta que posibilitaría una percepción de mayor inmediatez y cercanía ante la experiencia de lo sobrenatural. El uso de este recurso –repetimos– no constituye en modo alguno un requisito como tampoco conlleva a una percepción necesariamente unitaria y coherente de la experiencia, sino que más bien posibilita el cuestionamiento de la pretendida objetividad del narrador en tercera persona –característica de la novela realista– que, colocado ya sea dentro o fuera de la ficción, observa con relativa certidumbre y parsimonia los acontecimientos relatados. Resulta también evidente que el uso de la forma pronominal de la primera

13 El proceso de transformación es formulado en los siguientes términos por Jackson quien, a su vez se apoya en las ideas de Todorov: “From Gothic fiction onwards, there is a gradual transition from the marvellous to the uncanny (...). It is hardly surprising that the fantastic comes into its own in the nineteenth century, at precisely that juncture when a supernatural ‘economy’ of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely displaced by it. Todorov’s diagrammatic representation of the changing forms of the fantastic makes this clear: they move from the marvellous (which predominates in a climate of belief in supernaturalism and magic) through the purely fantastic (in which no explanation can be found) to the uncanny (which explains all strangeness as generated by unconscious forces” (pp. 24-25). [“Desde la ficción gótica en adelante existe una gradual transición desde lo maravilloso hacia lo ominoso. ...Es poco sorprendente que lo fantástico aparezca plenamente en el siglo XIX, precisamente en el momento en el que una ‘economía’ sobrenatural de ideas iba dejando su lugar a una natural, pero que aún no había sido completamente desplazada por aquella. La representación en forma de diagrama de Todorov de las cambiantes formas de lo fantástico lo demuestra: estas se desplazan desde lo maravilloso (que predomina en un clima de creencia en lo sobrenatural y en la magia) a través de lo puramente fantástico (en el cual no se encuentra ninguna explicación) hasta lo ominoso (que explica todo lo extraño como algo generado por las fuerzas del subconsciente” (traducción del autor)].

14 Al referirse a lo fantástico, Roas habla de una suerte de “hiperrealismo”: “podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica”. (p. 26)

persona permite establecer con mayor énfasis y eficacia el problema de la llamada indistinción entre el sujeto y su entorno o entre el sujeto y “el otro”, rasgo también presente en la narrativa fantástica del siglo XIX¹⁵. Junto a esta ruptura de los límites que separan al sujeto del mundo que lo rodea se unen otros factores determinantes que ayudan a entender las diferencias entre el relato fantástico y el realista; en este último, el personaje se define en términos de su pertenencia a un espacio y a un tiempo determinados y su identidad se mantiene como una constante cuya estabilidad se fundamenta en la ley de la causalidad. La personalidad, además, se define en virtud de la interrelación que se establece entre la historia individual pasada y la conciencia de sí mismo en el presente. En el relato fantástico, por el contrario, el doble *locus* espacio-temporal y el principio de identidad quedan abolidos lo cual, a su vez, produce un desmantelamiento de los valores absolutos que trascienden la historia (el Bien, el Mal, el Conocimiento) y una crítica radical de los poderes perceptivos y cognitivos del hombre en la aprehensión de la realidad. El personaje del relato fantástico, por lo tanto, aparece signado por la ambigüedad y la duda sistemáticas y tanto él como el mundo que lo rodea se constituyen sobre la base de la negatividad y la falsedad. En cierta medida, esta constatación de las condiciones precarias en que subsiste y que afectan tanto sus percepciones como sus acciones, produce en él la sensación de que carece de toda libertad (Bessièrre, pp. 178-181).

15 Como señala Jackson: “One of the central thrusts of the fantastic is an attempt to erase this distinction itself [the ‘I’ and the ‘not-I’], to resist separation and difference, to re-discover a unity of self and other.” (p. 52). [“Uno de los móviles fundamentales de lo fantástico es el intento por borrar esta distinción en sí misma [entre el ‘yo’ y el ‘no-yo’], resistir la separación y la diferencia, re-descubrir una unidad del sujeto con [lo otro]” (traducción del autor)]. Jackson aborda el tema de la indistinción entre el sujeto y ‘lo otro’ en el capítulo dedicado a los aportes del psicoanálisis (en particular Freud) al estudio de lo fantástico. Allí, por ejemplo, sostiene lo siguiente: “The fantastic can be seen as corresponding to the first stage in Freud’s evolutionary model, that stage of a magical and animistic thought mode when primitive man and the young child have no sense of difference between self and other, subject and object worlds. Fantasy, with its tendency to dissolve structures, moves towards an ideal of *undifferentiation*, and this is one of its defining characteristics. It refuses difference, distinction, homogeneity, reduction, discrete forms.” (p. 72). [“Lo fantástico puede ser visto como una correspondencia del primer estado en el modelo evolutivo de Freud, aquel estado de un pensamiento mágico y animista cuando el hombre primitivo y el infante no distinguen la diferencia entre sí mismos y lo demás, entre el mundo del sujeto y el mundo del objeto. Lo fantástico, con su tendencia a disolver las estructuras, se desplaza hacia un ideal de *indistinción* y esta es una de sus principales características” (traducción del autor)].

En relación con el orden y coherencia que rigen la narración fantástica por contraposición a la realista, Bessière ha subrayado, además, una serie de diferencias pertinentes. Para ella, “el género novelesco es una forma literaria que privilegia lo cotidiano y la Historia y que registra la desaparición de los mitos y substituye el extenso ciclo de la fábula (estacional o anual) por un ciclo corto (el de la sucesión de los días)” (p. 204)¹⁶. Por ello, la novela “plantea una exigencia de finalidad y totalidad que se canaliza a través de la búsqueda de ciertos valores y de un ideal necesarios para la vida, pero irrealizables dentro de la sociedad” (p. 204)¹⁷. En tal sentido, la estructura lineal de la novela contribuye a darle una dimensión a este proyecto situándolo en un contexto temporal específico. De esta manera, el sujeto de la narración se presenta limitado por el mundo cotidiano que lo rodea, pero, a la vez, impelido a integrarse a él; su empresa, por lo tanto, aparece marcada no por una indagación acerca de la ambigüedad de los acontecimientos que se le presentan (como sucede en la narración fantástica), sino más bien por colocar como centro de su interés la realidad sobre la que pretende actuar: es precisamente en este punto en donde puede reconocerse una diferencia significativa respecto a la narración fantástica en la cual:

la ambigüedad [...] prohíbe toda referencia al proyecto humano e, incluso, a la pertinencia del orden racional, pero introduce una regulación a través de la reiteración de los signos y preserva la vocación unitaria de la narración, rasgo que comparte con la novela. (p. 205)¹⁸

Las diferencias relativas al orden y coherencia del orden temporal llevan a la autora a subrayar otras implicancias. Si el relato fantástico apunta a “denunciar la disparidad de lo real para dibujar un orden superior a través del solo recurso de la letra” (disparidad que subyace al “devenir neutro” de la novela), este orden se formula mediante una “impresión constante de lo ‘ya-visto’: este mundo sin pasado, enteramente contenido dentro del presente,

16 “Le genre romanesque, forme littéraire du quotidien et de l’Histoire, enregistre la disparition des mythes et substitue au cycle long de la fable (saisonnier ou annuel) un cycle court (la succession des jours)” (p. 204).

17 “[le genre romanesque] pose une exigence de finalité et de totalité qu’il figure par la définition et par la recherche de valeurs et d’un idéal qui, nécessaires à la vie, sont, par essence, irréalisables dans la société” (p. 204).

18 “[...] l’ambigüité du récit fantastique interdit toute référence au projet humain et même à la pertinence de l’ordre rationnel, mais elle introduit une régulation par la réitération des signes, et conserve à la narration une vocation unitaire qu’elle partage avec le roman” (p. 205).

resucita con regularidad bajo apariencias apenas modificadas” (p. 205)¹⁹. Para Bessièrre, por lo tanto, en el relato fantástico subyace un orden formal sugerido por la reiteración de ocurrencias que se asocia a una concepción del tiempo como un “eterno retorno” que el héroe percibe en determinados estados como “el sueño o a causa del temor de la muerte” (p. 205). De esta manera, puede afirmarse que lo fantástico, a través de esta forma de concebir y organizar el tiempo, se emparentaría con “la lógica de la fábula, la estructura del mito en la evocación de una realidad desmitificada (como respuesta a lo sobrenatural en su forma ortodoxa) y mediante una forma ajena al mito” (p. 205)²⁰.

Si bien las oposiciones que Bessièrre plantea al contrastar el relato fantástico con el realista parecen ceñirse mejor a la naturaleza de estas dos modalidades narrativas tal como se desarrollan durante el siglo XIX (esto es, antes de las innovaciones introducidas gracias a la experimentación vanguardista de inicios del siglo XX y que se aplican a ambos casos), creo que existen en ellas una serie de intuiciones que permiten comprender mejor de qué manera en sus orígenes la narrativa fantástica se convierte en una suerte de catalizador propicio para el cuestionamiento ideológico de una concepción (lineal, evolutiva, determinista, etc.) de la Historia impuesta por las necesidades de un nuevo tipo de sociedad; de ahí que este tipo de relato, a través de la constatación de aquello que se muestra aún incomprensible para esta concepción (y que se presenta bajo la forma de “lo extraño”, “lo ominoso”, etc.) se constituye en una suerte de bastión del imaginario en el que quedan suspendidas y neutralizadas aquellas convenciones o códigos (sean estos culturales o ideológicos) que, desde entonces, empiezan a reglar la forma cómo el sujeto se relaciona con y concibe “lo real”²¹. En este sen-

19 “Le fantastique s’impose cependant par une impression constante de déjà-vu: ce monde sans passé, entièrement contenu dans le présent, revit régulièrement sous des apparences à peine modifiées” (p. 205).

20 “Le fantastique réintroduit la logique de la fable, la structure du mythe dans l’évocation d’une réalité démythifiée (rejet du surnaturel orthodoxe), et par une forme étrangère au mythe” (p. 205).

21 Como ya se ha visto, a estas conclusiones llegan una buena parte de los críticos que se han dedicado al estudio del relato fantástico. La diferencia, creo, consiste en que las observaciones de Bessièrre establecen de manera más evidente el vínculo que lo fantástico establece con géneros narrativos “pre-modernos” como el mito o la fábula, vinculados a una concepción del tiempo y del espacio propia de un tipo de sociedad en la que estos operaban como instrumentos de cohesión y reafirmación de los lazos existentes entre sus miembros.

tido, la naturaleza transgresora del relato fantástico podría ser entendida en dos direcciones complementarias: la primera de estas se relacionaría con la conservación de un modelo o concepción del mundo que si bien es relegado a un segundo plano por el creciente (y reciente) prestigio del racionalismo, aún conserva un extraordinario poder de atracción para el imaginario del hombre moderno; y, en segundo lugar, se trataría de una forma híbrida e innovadora que más que incidir nostálgicamente en las ventajas de ese modelo, se propondría erigir una modalidad de narración en la que se conjugan, emplean y enfrentan antinómicamente dos concepciones ideológicas opuestas. Aun cuando los críticos –en particular Bessière y más tarde Jackson, adoptando ambas una aproximación no exclusivamente formal al relato fantástico como la que asume, por ejemplo, Todorov– han incidido en este carácter antinómico, resulta importante subrayar que las contradictorias bases sobre las que se construye el universo de lo fantástico constituyen, en mi opinión, una respuesta absolutamente moderna al proponer una cosmovisión radicalmente diferente a la postulada por el realismo y un nuevo modo de representación del imaginario.

Esta noción de trasgresión e hibridez que marca el desarrollo inicial del relato fantástico conlleva –como ya se ha señalado– a una reformulación del concepto/sistema de lo verosímil. En este sentido, se puede entender que lo fantástico se constituye como un modo de invención pura y artificiosa que problematiza el concepto de lo real a través de la ruptura y ampliación de aquello que se considera como verosímil en un determinado periodo histórico. El narrador del relato fantástico –o quizás sería mejor referirse en este caso al escritor/autor– establece un “diálogo abierto con su cultura” en el que propone no únicamente una ficción que subvierte determinados modelos de conducta (aquellos, por ejemplo, que corresponderían a los héroes novelescos cuyas conductas podrían ser consideradas como producto de una “sintaxis de la conducta”) sino –y sobre todo– una nueva estructura de interpretación de esos modelos (Bessière, p. 214). El relato fantástico, por lo tanto, se funda sobre la base de un paradigma de observación que el escritor/autor realiza de los sistemas de relación propios de su cultura a la vez que se permite el “dibujo de su propia autonomía” como sujeto fuera de estos (Bessière, p. 217). Es necesario incidir, una vez más, que este proceso se hace posible a la luz de las transformaciones históricas mencionadas anteriormente. Lo interesante, en todo caso, radica en que el relato fantástico –entendido como producto cultural– se convierte en un medio eficaz para someter a crítica las convenciones sociales y cultura-

les de una época a partir de su dismantelamiento silencioso: no se trata, ciertamente, de subrayar una vocación política o social presente en el relato fantástico –lo cual sería, a estas alturas, absurdo–, sino más bien entender cómo a través del diseño y (re)invención de los modelos de conducta, la (re)estructuración de la subjetividad a través de la disolución de los límites que separan al sujeto de su entorno, las fisuras que traslucen tanto la lógica causal como la concepción racionalista y empírica de lo real –entre otros aspectos–, lo fantástico se convirtió en un instrumento sumamente poderoso de seducción de la imaginación de los lectores, justamente a través del procesamiento de las pretendidas ventajas que la modernidad aportó al hombre occidental: no resulta, por lo tanto, aventurado sostener que nunca antes el poder del análisis racional y la objetividad heredada del desarrollo científico prestaron mejor atención y servicio precisamente al examen de las limitaciones que esos mismos sistemas de pensamiento contenían. Por todo ello, lo fantástico es, sin lugar a dudas, una de las más fascinantes aventuras de la imaginación que emprende el hombre moderno en tanto remite tanto a la autonomía del sujeto como a su pertenencia a un núcleo cultural, al poder de la razón como al de la “sinrazón”²², a la representación mimética del lenguaje como a sus limitaciones expresivas y, por último, a la vigencia de una cosmovisión pre-moderna como a su inserción en el seno de una sociedad que privilegia la finalidad y la funcionalidad como instrumentos y modos de integración.

Algunos procedimientos formales y temáticos del relato fantástico

Es posible identificar, a través del análisis de un conjunto de relatos fantásticos –en particular aquellos que cronológicamente se ubican en el lapso de los siglos XVIII y XIX–, una serie de procedimientos y estrategias narrativas que contribuyen a un mejor reconocimiento de este modo. Estos indicios, sin embargo, no constituyen un catálogo de principios o elementos de una poética o retórica de lo fantástico independientemente de las condiciones históricas e ideológicas que acompañaron su surgimiento y que hemos analizado brevemente; tampoco se trata, ciertamente, de un conjunto de rasgos intrínsecos estables que atañen exclusivamente a los textos fantásticos. Como bien sabemos, las generalizaciones en este ámbito pueden producir

22 Empleo este término cuyo significado difiere del significado de “irracional”.

la falsa impresión de que el modo de lo fantástico ha generado históricamente una serie de mecanismos formales a través de los cuales se fija una tipología o clasificación fundada en la observación transversal de un corpus de textos. Esta idea, aun cuando resulta útil para el especialista o el lector, conlleva el riesgo de reducir a una esquematización las posibilidades expresivas que ofrece lo fantástico y, además, se funda en el grave error de postular una uniformidad allí donde precisamente la diferencia –y no la semejanza– ha hecho factible su existencia. A pesar de ello, la mención de los procedimientos formales y temáticos reviste cierta utilidad en la medida en que da cuenta de la complejidad de nuestro objeto de estudio, así como brinda un estado de la cuestión para una discusión acerca de su transformación y posterior desarrollo.

El crítico italiano Remo Ceserani (1999) ha observado un total de diez “procedimientos formales” y ocho “sistemas temáticos” recurrentes en los relatos fantásticos que pasaremos a explicar brevemente. Entre los primeros comienza identificando “la ostensión²³ de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración” (p. 100). Para el crítico,

detrás de los primeros textos de lo fantástico está la multiforme experiencia narrativa del siglo XVIII, un siglo que podemos considerar como el siglo de los grandes descubrimientos y de las experimentaciones entusiastas de todas las formas posibles de la narratividad. (p. 100)

A través del legado de las posibilidades narrativas desarrolladas por la novela epistolar, la novela de formación y la novela de viajes, entre otras, “se descubrió la psicología interior del personaje, la implicación sentimental del lector, el juego bien estructurado de las escenas, de las anécdotas, de los giros por sorpresa” (p. 101). De esta manera, para Ceserani, el relato fantástico, a través de esta rica tradición, estuvo en condiciones de desarrollar “el gusto por poner de relieve, y hacer explícitos todos los mecanismos de la ficción” (p. 101)²⁴. Este primer procedimiento y los subsiguientes –como

23 “Ostensión” significa “manifestación de algo” (nota del autor).

24 Esta observación Ceserani la recoge a partir de su lectura del texto de Bessière ya mencionado anteriormente. El crítico italiano cita a la autora francesa: “En ello [en lo fantástico] el problema de la relación del lector con el libro y con la realidad se da engrandecida y exaltada. Lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento, la de restablecer la producción de lo insólito y hacerla pasar por una actividad normal” (p. 101).

ya se ha visto—, estarían estrechamente relacionados a necesidades intrínsecas de lo fantástico que involucran la creación de nuevos instrumentos de representación verbal para la “(re)estructuración de la subjetividad”, así como la disolución de los límites que separan al sujeto de su entorno o la problematización de la capacidad expresiva del lenguaje. Resulta evidente que estas necesidades conllevaron a la creación y desarrollo de una poética en la que se produjera una profunda reflexión acerca de los mecanismos que habían hecho posible hasta ese momento la representación de “lo real”. Esta suerte de “meta-crítica” ejercida a partir del cuestionamiento de las capacidades miméticas del lenguaje, necesariamente condujo a la búsqueda de nuevas soluciones y estrategias narrativas en las que la “materia verbal” —o, en términos saussureanos, “el significante”— fue objeto de una revisión y puesta en relieve profundas.

Un segundo procedimiento formal anotado por el crítico —también mencionado anteriormente— consiste en la adopción de la narración en primera persona, así como en la inserción dentro del texto de “destinatarios explícitos”, tales como “los corresponsales de un intercambio epistolar” o “los participantes en una discusión” (p. 102); la utilidad de este último mecanismo, señala Ceserani, residiría no solo en autentificar la ficción narrativa, sino en solicitar y facilitar “el acto de identificación del lector implícito con el lector externo del texto” (p. 102). En tercer lugar, el crítico apunta un procedimiento que se vincula nuevamente con la puesta en relieve del lenguaje: “[e]l modo fantástico se plantea el lenguaje con una concepción que se opone a la idea, muy generalizada a lo largo de todo el siglo XVIII, de la «transparencia» y «transitividad.»” (p. 103); el modo fantástico opta por “la potencialidad creativa del lenguaje (las palabras pueden crear una «realidad» nueva y distinta)” (p. 103).

En cuarto lugar, Ceserani recoge una observación de H. P. Lovecraft que se aplica a la presencia del terror en el cuento fantástico y alude al hecho de cómo la sorpresa, el terror y hasta el humorismo se introducen a través del “mecanismo de la sorpresa”: “El cuento fantástico pretende implicar al lector, llevarlo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico, para, luego, hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, de la desorientación, del miedo” (p. 104). En quinto lugar, se sitúa el llamado “efecto umbral” que alude a las transiciones que se operan, por ejemplo, “de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura” (p. 107). El umbral constituye el punto de paso entre aquello que “está codificado y lo que no está (lo que todavía no está o lo que ya no está) codificado. Los signos del

umbral intervienen allí en donde los impone un cierto código cultural para salvaguardia propia (...) y como garantía de su propia existencia” (p. 107). En sexto lugar, se agregaría el llamado “objeto mediador”, recurso asociado al “efecto umbral” en la medida en que el hallazgo de un determinado objeto se constituye en la señal de cómo el “personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (p. 108). El séptimo procedimiento formal consistiría en la elipsis: “En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone en la escritura lo no dicho” (p. 109). Este recurso, ya sustentado por Bessière, produce un efecto de seducción en el lector; en palabras de la crítica francesa (citada por Ceserani), “[el texto fantástico] [c]argado de novedad y de explicaciones posibles, presenta cada una de las cosas como insuficiente. Transforma la riqueza de su espectáculo y de sus sobreentendidos en una figura de carencia” (p. 109). El empleo de la elipsis como recurso narrativo merece ser considerado a la luz del desarrollo que el género del cuento adquiere desde fines del siglo XVIII en materia de técnicas narrativas. Resulta indudable que a lo largo de este proceso se empieza a establecer una distancia cada vez mayor entre aquello que los narratólogos distinguen como “historia” (o “fábula”) y “discurso” (o “trama”), es decir entre el “qué” se cuenta y el “cómo” se cuenta en un relato, distancia que resultaba prácticamente nula en el caso de los cuentos tradicionales²⁵. Este distanciamiento le brindará al narrador del cuento moderno la posibilidad de obviar, silenciar y, por último, seleccionar aquello que pertenece al nivel de la “historia” para introducirlo u omitirlo críticamente en el nivel del “discurso narrativo”.

25 Como se sabe, la bibliografía sobre el tema es abundante. Me remito a la explicación que da Mieke Bal (1992) sobre la distinción “historia-discurso”, también identificada como “fábula-trama”: “(...) a *text* is a finite, structured whole composed of language signs. A *narrative text* is a text in which an agent relates a narrative. A *story* is a fabula that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors (...) The assertion that a narrative text is one in which a story is related implies that the text is not the story” (p. 5). [“un *texto* es un todo finito y estructurado en su totalidad por signos lingüísticos. Un *texto narrativo* es un texto en el cual un agente refiere una narración. Una *trama* es una fábula presentada de una determinada manera. Una *fábula* es una serie de eventos relacionados lógicamente y cronológicamente que son causados o experimentados por ciertos actores (...) La afirmación de que un texto narrativo es aquel en el cual se refiere una fábula implica que el texto *no* es la fábula” (p.5) (traducción del autor)].

Los tres últimos procedimientos formales mencionados por Ceserani son la teatralidad, la figuración y el detalle. En relación con el primero, como su nombre lo indica, se trataría de un recurso heredado del ámbito teatral que se referiría a “la necesidad de crear en el lector un efecto de «ilusión» de tipo escénico” (p. 110). La importancia de este recurso se deriva de “la posibilidad y necesidad que el actor experimenta de ser al mismo tiempo él mismo y otro, y, con ello, el «doble» de sí mismo [...]” (p. 110). De este modo, el personaje/protagonista del relato fantástico heredaría del actor la posibilidad del desdoblamiento traducida en la predisposición a someterse a un permanente auto-análisis y a la teatralización de sus propios actos. La figuración, por su parte, estaría vinculada a la dramatización, es decir a la “enfanzación de elementos gestuales y visuales, de colocación para la pose, de puesta en escena” (p. 111) y, finalmente, “el procedimiento de la enfanzación y funcionalización narrativa del detalle” respondería a un modo “«moderno» de ver y conocer el mundo” por oposición al fragmento, “indicio de un modo antiguo, «arqueológico» de ver y conocer el mundo” (p. 112).

En relación con los “núcleos temáticos” presentes en los relatos fantásticos, Ceserani se refiere a un total de ocho: el primero se vincularía a la presencia recurrente del mundo nocturno: “la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior” (p. 113). Entre las varias explicaciones ensayadas por los críticos sobre este eje temático, Ceserani destaca la de Lucio Lugnani:

Sea cual fuere la imaginación que haya tenido y tenga del mundo, el hombre lo habita únicamente en su superficie y, por ello, se considera a esta zona el lugar natural por excelencia. La sobrenaturaleza se extiende infinita por encima y por debajo de esta superficie, hacia lo alto y hacia abajo, como abismo de vertiginosa hondura. Pero la sobrenaturaleza evocada o narrada en lo fantástico es, en realidad, exclusivamente la mitad de abajo, la mitad aprisionada, hundida, íntima, comprimida, inferior, nocturna; el reino de los muertos y de los sepulcros, de los sueños y de las pesadillas, de los demonios; el lugar de las verdades indecibles, de los encantamientos oscuros, de los miedos irresistibles, de las tentaciones inconfesables. La otra mitad, la sobrenaturaleza aérea de los espíritus libres y puros y de los ángeles, de los *caelicolae* de todas las religiones, no está concernida por aquel modo; es sustancialmente extraña a lo fantástico. (p. 116)

A este primer núcleo temático estaría estrechamente unido el segundo –“la vida de los muertos y su retorno a la tierra” (p. 117)–, producto del desarrollo de una serie de experimentaciones y búsquedas propias de la

época vinculadas no solo al ámbito científico (las filosofías materialistas y sensualistas, e.g.), sino al pseudocientífico (el magnetismo, e.g.).

Un tercer tema central es el surgimiento de las preocupaciones en torno al individuo y, más exactamente, en lo que atañe a su definición burguesa. Esta preocupación, obviamente, se manifiesta transversalmente en los demás géneros de la literatura del periodo y –en el caso de los narrativos– alcanza un desarrollo significativo en la llamada novela de aprendizaje (el *bildungsroman*) (p. 119). Este desarrollo temático también involucra las contradictorias consecuencias que conlleva la autoafirmación del individuo y que se manifiestan explícitamente en un número significativo de personajes de los relatos fantásticos que encarnan “el yo monomaniaco, obsesivo y loco” (p. 120), así como los desdoblamientos del yo dividido y alienado²⁶. Precisamente, estas son las derivaciones consideradas por Ceserani como la cuarta y quinta recurrencias temáticas: la locura y el doble. Tal como se ha mencionado anteriormente, estas dos variaciones temáticas se originan en el desmantelamiento de los límites que separan la racionalidad y la irracionalidad –o, más explícitamente, entre “el loco y el hombre de genio” (p. 121)– así como “la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana” (p. 122).

El sexto eje temático concierne a “la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible” (p. 122) representado a través de la intrusión de “un extraño en el espacio doméstico”, situación que “adquiere súbitamente aspectos inquietantes y suscita reacciones de honda turbación psicológica antes que sólo de mero rechazo del elemento extraño” (p. 123). El séptimo tema –uno de los que reviste mayor interés para Ceserani y que desarrolla con mayor amplitud– se relaciona con “el eros y la frustración del amor romántico” (p. 124); para el crítico, a diferencia de los tratamientos anteriores al surgimiento del romanticismo, el amor romántico se caracterizaría del siguiente modo:

[el amor romántico] está caracterizado, antes que nada, por un poderoso elemento de autoprogramación y autoafirmación de pareja. Dos individuos se eligen el uno al otro en base a una afinidad misteriosa y profunda [...] El programa consiste en la construcción de una nueva e indisoluble unidad, y es natural que entre en conflicto con las estructuras sociales (en especial con el matrimonio convencional) o con las

26 Jackson proporciona una visión panorámica del desarrollo de estos personajes en “Gothic Tales and Novels”, capítulo 4 de su libro titulado *The Literature of Subversion* (1981).

dimensiones temporales de la historia (el devenir individual, los cambios de los sentimientos, las carreras, etc.). (p. 124)²⁷

Finalmente, el último tema recurrente en los relatos fantásticos —y que se vincula con algunos de los anteriormente mencionados como el individualismo o la locura— es el de la nada. El surgimiento de esta temática estaría fuertemente vinculada al desarrollo de la filosofía materialista y, en general, devendría de la complejización de “la posibilidad de captar agujeros vacíos en la realidad [...] un tema decididamente «moderno», alternativo a las ideologías optimistas del tradición decimonónica” (p. 128).

Lo fantástico en el siglo XX

La discusión en torno a los cambios que ocurren en el relato fantástico durante el siglo XX, se suscita a partir de la ya conocida polémica afirmación de Todorov acerca de la imposibilidad de la existencia de una literatura fantástica por el hecho de haber perdido “la función social que tuvo en el siglo XIX, manifestada a través del tratamiento de temas tabú, puesto que gracias al psicoanálisis estos temas han perdido tal consideración, por lo cual dicho género ha dejado de ser necesario: [en palabras de Todorov] «la literatura fantástica no es más que la mala conciencia de ese siglo XIX positivista» (Roas, p. 33). Roas, por otra parte, señala la importancia que tuvieron los relatos de Franz Kafka —y, en particular, *La metamorfosis*— en la demarcación de los cambios que ocurrieron en el modo fantástico y cómo estos indujeron a los críticos a reformularlo²⁸. Para él, sin embargo —en contraste

27 Sobre este tema, Ceserani señala en particular las observaciones del sociólogo Anthony Giddens: “El libro de Giddens [*The Transformation on Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (1992)] estudia—con los instrumentos no muy profundos de la sociología—las transformaciones de la vida de los sentimientos y del sentido de la intimidad que tuvieron lugar en el siglo XIX. Estudia también las transformaciones sobrevenidas en la época moderna y en la posmoderna en cuanto se refiere a las prácticas del amor y a los comportamientos de hombres y mujeres al respecto. De tal estudio parece derivar, con referencia a nuestra época, que el modelo de amor romántico ha manifestado una extraordinaria capacidad de resistencia. Tal modelo de amor se ha complicado, se ha extendido, se ha difundido, diseminado podríamos decir (haciéndose extensivo a todas las clases sociales, a la homosexualidad, etc.)” (p. 127).

28 Roas se detiene a examinar y criticar las formulaciones de Jaime Alazraki: “La ausencia de tres aspectos fundamentales es lo que diferencia, según Alazraki, lo neofantástico de lo fantástico tradicional (que identifica con el cultivado en el

con las afirmaciones de críticos como Jaime Alazraki (1983) o el propio Todorov— la gran diferencia que se establecería entre la literatura fantástica del siglo XIX y la del XX se explicaría de otro modo:

[...] la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el «universo descentrado» al que se refiere Derrida. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión. (p. 36)

Esta posición, sin embargo, no excluye la posibilidad de la existencia de “la dicotomía normal/anormal sobre la que se basa todo relato fantástico” (Roas, p. 37), porque la transgresión sigue siendo posible en la medida en que subvierte las leyes físicas sobre las cuales se organiza nuestro mundo. Por ello, Roas concluye diciendo que:

lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo. (p. 37)

Como puede comprobarse, desde los inicios del siglo XX el modo de lo fantástico desarrolla una funcionalidad distinta a aquella propia de los relatos del siglo precedente que responde al influjo creciente del desarrollo de

siglo XIX): la explicación del fenómeno, el sentido claro de éste y el componente terrorífico. Según Alzaraki, la intención de provocar miedo en el lector no se da en los relatos neofantásticos, sino que, por el contrario, estos producen perplejidad o inquietud «por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario». Pero eso, a mi entender, lo iguala a lo fantástico del siglo XIX, puesto que ambos se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad” (pp. 35-36).

nuevas formulaciones provenientes de las ciencias (la teoría de la relatividad, el psicoanálisis, por citar solo algunas) que contribuyeron, entre otros factores, a la reestructuración de la subjetividad y a la relación del individuo con su entorno o lo que algunos críticos señalan como la crisis de la noción del individuo²⁹. El relato fantástico a partir de entonces –en palabras de Bessière– “desmantela la sintaxis misma del comportamiento humano e implica que el actuar no sea más percibido como la prueba del poder individual eficaz o ineficaz sino como aquello que le ocurre al sujeto”³⁰, de esta manera, “el mundo de lo humano se convierte en uno en el que reina la contingencia” (p. 237). Como ya se ha visto, desde sus orígenes lo fantástico formula una noción del tiempo como un “eterno retorno” por oposición al devenir lineal y progresivo de la novela, noción que a su vez conduce a un “nuevo status de la objetividad y la realidad” (p. 239). En el mundo descentrado y escindido de la posmodernidad, el relato fantástico reactualiza

29 En palabras de Irène Bessière: “Du XVIII^e siècle au XX^e siècle, la démarche de l'écrivain fantastique s'est inversée. Le projet original est de laïciser le raisonnement théologique et de faire passer le récit du domaine de l'événement à celui de l'agissement : la narration fantastique serait alors un genre transitoire, le préliminaire du développement maximal du roman de l'individu, le domaine littéraire où s'effectue la réduction des éléments religieux qui pouvaient empêcher cette évolution. Aujourd'hui, le récit fantastique héritier de cette notion d'individu-actant, fermement établie dans les lettres au XIX^e siècle et inséparable de l'individualisme bourgeois, constate son insuffisance, qu'il rachète par l'ajout d'une logique d'essence religieuse. Toute la littérature moderne, depuis la première guerre mondiale, est nourrie de la fragilité de ce concept d'individu ; elle en fait l'objet de son argument et tente de la corriger, ou en use comme d'une notion heuristique et comme d'un moyen original de l'inventaire critique du réel». (p. 238). [Del siglo XVIII al XX, el impulso del escritor fantástico se ha invertido. El proyecto original es laicizar el razonamiento teológico y trasladar el relato desde el dominio del acontecimiento al de la actuación: la narración fantástica sería entonces un género transitorio, el prolegómeno del desarrollo máximo de la novela del individuo, el dominio literario en el que se produce la reducción de los elementos religiosos que podían impedir esa evolución. Hoy, el relato fantástico heredero de esta noción del individuo-actuante, firmemente establecido en las letras del siglo XIX e inseparable del individualismo burgués, constata esta insuficiencia que redime por el agregado de una lógica religiosa. Toda la literatura moderna, desde la primera guerra mundial, se nutre de la fragilidad de la noción del individuo; hace de ella el objeto de su argumentación e intenta corregirla o hace uso de ella como de una noción heurística o de un medio original del inventario crítico de lo real (traducción del autor)].

30 «[Le récit fantastique] ruine la syntaxe même du comportement humain, et entraîne que l'agissement ne soit plus perçu comme la preuve du pouvoir personnel efficace ou inefficace, mais comme ce que arrive au sujet» (p. 236).

su vigencia en virtud no únicamente de las nuevas condiciones sociales e históricas y modos de conocimiento que nutren la experiencia del hombre del siglo XX –y XXI, habría que agregar– sino también en función de aquellos modos operativos que lo convirtieron en una poderosa herramienta de ficcionalización en el contexto de la modernidad. Es probablemente en base a estos signos inequívocos que radique su versatilidad y funcionalidad para representar las contingencias siempre cambiantes del mundo en el que nos constituimos como sujetos.

Referencias

- Bal, M. (1992). *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Christine van Boheemen (Trad.). Toronto: University of Toronto Press.
- Berman, M. (1988). Baudelaire: el modernismo en la calle. En Andrea Morales Vidal (trad.). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (pp. 129-173). México: Siglo XXI.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Juan Díaz de Atauri (Trad.). Madrid: Visor.
- Estébanez Calderón, D. (2004). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. The literature of subversion*. London, New York: Routledge.
- Oliveras, E. *Estética*. (2005). *La cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta.
- Reisz, S. (1986). Literatura y ficción. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En David Roas (Int., Comp., Bibliog.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco Libros.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Elvio Gandolfo (Trad. y prólogo). Buenos Aires: Paidós.

Primera parte

Modernismo y vanguardia

Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma

José Güich Rodríguez

Las noticias críticas sobre Clemente Palma no han sido precisamente copiosas en los estudios literarios peruanos. En general, es sabido que por varias décadas la narrativa fantástica escrita en el país se mantuvo apenas como una referencia lateral en la mayor parte de manuales o de panoramas históricos¹. No fue tema central y esa situación se reflejó en su existencia al margen de los circuitos oficiales o hegemónicos dominados por la llamada “academia”.

Es obvio que en gran medida aquello afectó al conocimiento cabal o profundo de un escritor de intensa actividad periodística y universitaria entre fines del siglo XIX e inicios del XX; a eso se suman los lazos familiares: como hijo del gran tradicionista, la tendencia natural del sistema literario –salvando excepciones– fue reducir o silenciar su importancia, a la sombra del que es considerado uno de los más importantes autores peruanos de todas las épocas.

Gabriela Mora (2000) propone explicaciones que van desde la truculencia o crudeza de los temas abordados por el escritor, hasta la animadversión por parte de los críticos posteriores a propósito de los juicios de Clemente

1 También es cierto que no es sino hasta la Generación del Cincuenta que la narrativa fantástica peruana alcanzó una identidad propia, superando lo que quizá había sido solo una parcela secundaria en autores fundadores como Valdelomar y Vallejo, inscritos en el Modernismo y la Vanguardia, respectivamente, que también son materia de estudio en la presente investigación gracias a los trabajos de Carlos López Degregori y Alejandro Sustí. El crítico Elton Honores ha dado un paso importante en la edificación del canon con *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), de consulta obligatoria, libro en el cual estudia las obras de escritores como Loayza, Ribeyro, Castellanos y Angell (Sofocleto), y propone taxonomías que permitan ordenar un horizonte inexplorado.

Palma en torno de autores capitales como César Vallejo (pp. 24-25), cuyos aportes al género son analizados por Alejandro Suste dentro de los alcances de este trabajo.

Por otro lado, resulta paradójico que para quienes se aventuraron a explorar el desarrollo del género en el Perú, la génesis de tal proceso sea Ricardo Palma, como apunta Elton Honores en la introducción a *La estirpe del ensueño*, antología elaborada por Gonzalo Portals Zubiarte (2007):

El género fantástico peruano, salvo excepciones, no ha sido mayoritariamente objeto de interés dentro de los estudios literarios. Sin embargo, tanto Mauren Ahern (1961) como Tausin Castellanos (1999) señalan el punto de partida del género fantástico en las primeras tradiciones de Ricardo Palma, que desarrolla a mediados del siglo XIX. (p. 31)

El primer estudioso del género que intenta un abordaje con sustento teórico fue Harry Belevan, como ya se ha expresado en el panorama introductorio que antecede a estas páginas. Su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) incluye dos informados estudios que preceden a la muestra en sí². Según Belevan, por un lado, “prácticamente todos los estudiosos han coincidido en señalar que no existe una *tradición fantástica* peruana” (p. XLVII). Para el escritor, esto invalidaría la necesidad de una antología semejante.

En cuanto a Clemente Palma, basándose en diversos críticos (Oviedo, Carrillo), Belevan (1977) incide en el hecho de que se trata del iniciador de la literatura fantástica propiamente dicha en el Perú (p. XLVII). De otro, el mismo Belevan defiende la existencia de esa tradición, no formada por casos aislados, sino definible (p. XLVIII): “[...] es factible referirse, dentro de nuestra literatura, a una *narrativa fantástica* que se inicia, efectivamente, con Clemente Palma y que marca nítidamente una sincronía generacional [...]” (p. XLVIII). Al margen de la validez de los juicios de Belevan en torno del concepto de tradición y de sus requisitos (críticos jóvenes como Honores son más cautos), el consenso es casi unánime respecto al carácter pionero o fundacional del autor de *Cuentos malévolos* (1904), *Historias malignas* (1925) y la novela de ciencia ficción *XYZ* (1934).

Otro esfuerzo sistemático (y quizá el más reciente) por establecer la posición de Clemente Palma en el marco de la literatura peruana y en es-

2 Esta antología –la más importante hasta esa fecha–, incluye, además de Clemente Palma, a López Albújar, García Calderón, Valdelomar, Vallejo, Carvallo de Nuñez, Tellería Solari, Buendía, Ribeyro, Adolph, González Viaña y al propio Belevan.

pecial, dentro de las corrientes modernistas, es el de Ricardo Sumalavia. Se trata del amplio estudio preliminar a la *Narrativa completa* de nuestro autor (2006), titulado “Clemente Palma y el modernismo peruano. La búsqueda de un ideal”. Sumalavia propone una caracterización del modernismo peruano a la luz de una serie de consideraciones y juicios canónicos, como los de Sánchez, Escobar, Oviedo o Delgado. Este, por ejemplo, sostiene que Clemente Palma pertenece, como *rara avis*, a una vertiente arielista, la más cercana a Rubén Darío en poesía y a José Enrique Rodó en prosa³. Otros escritores de ese perfil son Víctor A. Belaunde, Ventura García Calderón, José Gálvez y Luis F. Cisneros, entre otros (p. 4).

A manera de una ampliación de estas consideraciones, es claro que el Modernismo suele percibirse o construirse de un modo reduccionista y estereotipado, como una versión hispanoamericana de usos literarios europeos, por ejemplo, el parnasianismo o el simbolismo, o las tendencias decadentistas y góticas tan en boga desde mediados del siglo XIX hasta inicios del XX. Estos, a su vez, se consideran tributarios de la influencia que ejerció el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) en Francia, donde fue traducido y difundido por Charles Baudelaire, el autor de *Las flores del mal*, libro de fundación en varios sentidos.

Lo que suele ser poco examinado por la crítica especializada es la raíz esencialmente romántica (en tanto actitud estética y filosófica) del Modernismo hispanoamericano; el Romanticismo alimentó también a sus antecesores inmediatos, como al ya citado Baudelaire, lo mismo que a Rimbaud o Mallarmé. Y de modo específico, tampoco se ha subrayado cuánto de esa tradición subsiste en la narrativa fantástica que se desarrolló con abundancia en los sucesivos períodos de la explosión modernista en nuestro continente.

Ya Octavio Paz (1974) había llamado la atención sobre tales cuestiones, aduciendo que la corriente modernista –complejo producto de la asimilación en nuestros países de las tendencias cosmopolitas de una Europa sometida a grandes transformaciones sociales, económicas y culturales– era, en realidad, nuestro “Romanticismo”. Según esta perspectiva, fue la primera vez que el continente producía una literatura que no fuese mero eco de lo impuesto por los centros hegemónicos de la inteligencia occidental:

3 Su ensayo *Ariel* (1900), que da nombre a la corriente, ejerció enorme influencia en el pensamiento modernista y en su actitud tanto vital como esteticista.

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientificismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo. (p. 126)

La idea de Octavio Paz deviene en inmejorable punto de partida para lo que abordará este trabajo, aunque podría dar pie a más de un problema de enfoque. Si el Modernismo de José Martí, Rubén Darío o Leopoldo Lugones fue, en cierta medida, nuestro Romanticismo (experimentado hasta entonces solo como una copia impostada o artificiosa, en líneas generales, salvo contadas excepciones), ¿contra qué se habrían alzado esos escritores finiseculares, dada la impronta cuestionadora y parricida que, desde fines del siglo XVIII e inicios del XIX –en países como Alemania e Inglaterra–, había objetado la razón y las formas de vida burguesa para proponer otra sensibilidad, más intuitiva y abierta a los dominios de lo irracional? ¿Los mismos factores que dieron vida a los románticos alentaban a los modernistas de Hispanoamérica a recorrer los mismos caminos? ¿No habían sido los creadores románticos cultores sin discusión de casi todos los temas y búsquedas que el Modernismo anunciaba como novedad o como un espíritu distinto de un estado de cosas anterior? ¿El germen del decadentismo y de lo gótico que tanto entusiasmaba a buena parte de los modernistas no se encuentra ya anunciado en los románticos?⁴

Estudiosos como el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (2004) postulan vías alternas para entender esa relación, por lo general tan poco atendida, entre el Modernismo y otros apartados de la historia de la literatura sostenidos por principios análogos. Comentando las ideas de Ricardo Gullón respecto a la heterodoxia y la disidencia de los escritores de esta tendencia, Gutiérrez Girardot formula una interrogante que dialoga con las observaciones de Octavio Paz:

4 En la historiografía literaria peruana, Ventura García Calderón era de análogo parecer. Sumalavia (2006) expresa que este autor y crítico, también considerado pionero del género fantástico, declaraba las dificultades, en primera instancia, para definir al Modernismo. Por otro lado, consideraba que este no era “sino un aspecto del romanticismo, puesto que está informado por el mismo principio de la libertad de imaginación” (p. 11).

[...] ¿no cabe preguntar entonces si esa caracterización supuestamente específica del Modernismo hispano (incluido el 98) no es también la de movimientos modernos como el Sturm und Drang, la Joven Alemania, el expresionismo alemán, el romanticismo inglés de un Coleridge, la actitud de Baudelaire, las de D'Annunzio y Marinetti, y la del voluble padre romántico de la literatura moderna, Friedrich Schlegel? (p. 27)

Habría, por lo tanto, un espíritu que se remonta hasta la crisis del racionalismo de fines del siglo XVIII y que se ha manifestado sin interrupciones incluso hasta las vanguardias del siglo pasado. El Modernismo, pese a algunas marcas que lo individualizarían o le conferirían cierta especificidad, estaría inscrito en esa dinámica que precisamente Octavio Paz calificó como “tradicción de la ruptura”.

Retornando a Clemente Palma, autor que hoy es reconocido como el fundador de la narrativa fantástica peruana dentro de los lineamientos modernistas casi sin oposición. Sin embargo, un atento examen de sus relatos más canónicos podría cuestionar la noción de que su poética de lo fantástico corresponde a otra sensibilidad, menos articulada en torno de las líneas centrales de registros modernistas de lo que parece indicar el consenso, como sugiere Irmtrand König.

Para esta investigadora, citada por Juana Martínez Gómez (1992) en el ensayo “Intrusismos fantásticos en la narrativa peruana”, Clemente Palma sería el menos modernista de su generación, por cuanto su experiencia de lo fantástico es afín a tratamientos o imaginarios propios del romanticismo, precisamente la escuela que hizo posible el surgimiento de la literatura gótica y preludeó al decadentismo (dos vertientes de gran significación no solo para la obra de Clemente Palma, sino para otros escritores con quienes compartió el escenario): “Sus cuentos expresan una relación con el mundo que en su desgarramiento y enmascarada melancolía corresponde más a la conciencia romántica [...] que a la conciencia moderna finisecular, tal como se manifiesta en los máximos exponentes del modernismo hispanoamericano” (p. 147).

Si bien es cierto que el Modernismo pretendía tomar distancia crítica de algunas de las directrices románticas (quizá, desde la visión de sus agentes, superadas, porque el marco histórico y cultural que les dio vida ya se había modificado), como propone Gabriela Mora en uno de los pocos estudios sistemáticos sobre la obra de Clemente Palma (Mora, 2000, p. 16), también es factible comprobar que la escritura de relatos fantásticos en este

autor se sustenta en tópicos y atmósferas establecidas con claridad dentro del sistema literario por décadas y que no eran exclusivo dominio de las tendencias contemporáneas.

“La Granja Blanca” (1904)

El relato “La Granja Blanca”, uno de los más conocidos de su autor y publicado inicialmente en *El Ateneo de Lima* (1900), formó parte de la primera colección de Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, que apareció, con prólogo de Miguel de Unamuno, en 1904. Su título original fue “¿Ensueño o realidad?”, como si el autor quisiera advertir desde el inicio que se trataba de un relato donde ambas instancias se entrecruzaban o creaban un universo sometido a la ambivalencia.

La frase, luego modificada, es probablemente una de las primeras claves que darían razón a la postura de König, opuesta a la mayoría de críticos o antologadores, como Harry Belevan (1977), quien sostiene que Clemente Palma es “seguramente el máximo exponente del modernismo en el Perú, por el cuidado del lenguaje y la elaborada ambientación temática en donde se alimenta el barroquismo de su escritura fantástica” (p. 4).

El cuento tiene como eje a una pareja de jóvenes enamorados (primos entre sí) quienes, sujetos a las convenciones rigurosas de la época, viven una pasión contenida a la espera de la formalización que implica el vínculo matrimonial. Sin embargo, el relato no muestra de inmediato estos hechos, sino que se inicia con una digresión. Esta delata el aprendizaje de la poética de Poe por parte de Clemente Palma; se trata de una especie de introducción o presentación de ciertas ideas que más tarde serán planteadas en el desarrollo narrativo:

¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan solo personajes que habitamos en el *ensueño de alguien*, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de *algún eterno durmiente*? Y si es así, ¿por qué sufrimos o gozamos por cuenta nuestra? Debiéramos ser indiferentes e insensibles; el sufrimiento o el placer debieran corresponderle al soñador sempiterno, dentro de cuya imaginación representamos nuestro papel de sombras, de creaciones fantásticas. (p. 123)

Estamos ante una suerte de “exposición de motivos” inserta en una conversación sostenida entre el protagonista (narrador autodiegético) y su viejo maestro de filosofía. Muy seguro de sí, el discípulo cuestiona las ideas de Kant respecto a la representación defectuosa o inexacta de la realidad; para el joven, no existe el mundo real, puesto que vivimos en un mundo intermedio del ser colocado entre la nada, inexistente, y la realidad, también inexistente: somos un acto de imaginación de una entidad eterna.

Al final del segmento, se produce una anticipación en torno de las experiencias del protagonista, quien desliza el dato de que su maestro cambiará de parecer a propósito de algunas circunstancias particulares que serán conocidas con posterioridad. La indeterminación acerca de cuándo se produce este diálogo (si antes o después de los sucesos principales) fortalece ese tono racional o de especulación hollado por una impronta fantasmagórica. El fragmento digresivo constituye, a su vez, una llamada de atención sobre lo que sobrevendrá y que, por ahora, quedará en suspenso.

Las preocupaciones sobre el sueño y la vigilia constituyen uno de los núcleos hegemónicos en la obra de los escritores románticos. En gran medida, las formulaciones del protagonista de “La Granja Blanca” coinciden con las exploraciones y reivindicación del inconsciente por parte de escritores alemanes como Jean Paul, Novalis, Hölderlin o Hoffmann. Estudiosos como Albert Béguin, en libros capitales como *El alma romántica y el sueño*, han establecido una línea continua que se extiende desde esos autores de la primera hora del Romanticismo hasta los poetas franceses que también hallaron en la noche y en las imágenes oníricas una poderosa fuente de inspiración. Incluso, Béguin (1996) desplaza más lejos en el tiempo esas obsesiones:

Si es exacto que los románticos renovaron profundamente el conocimiento del sueño y le dieron un lugar privilegiado, se cometería un error de perspectiva al suponer que fueron los primeros en interesarse por él y en hacerlo objeto de estudios psicológicos. (p. 25)

Iniciada la historia, sabemos que el vínculo de los enamorados se ha solidificado con el tiempo, incentivado por la muerte de los padres del protagonista. La relación es pedagógica, en tanto se insiste en el hecho de que uno es maestro del otro. Eso ha determinado el surgimiento de una comunión de almas que también puede concebirse a la luz de otras ideas románticas, sobre todo aquellas tendientes a buscar y revelar una armonía entre el ser humano y el cosmos.

Chopin y Beethoven, emblemáticos compositores del sentimiento romántico por antonomasia, son los favoritos de la pareja y operan como telón de fondo en sus conversaciones de manera permanente. La *autorreferencia* acerca de una tragedia que se avecina, oculta por las experiencias de un sentimiento idealizado, funciona como mecanismo prospectivo; el narrador-protagonista halla estos anuncios nefastos en las situaciones más serenas y contemplativas.

También es posible rastrear esas marcas propias de la sensibilidad romántica en la descripción que el narrador hace de Cordelia, a quien representa como “alta, esbelta, pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, hacían contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos” (p. 126). Ello contrasta con la premonición del fin de la vida que el narrador contempla en la belleza de Cordelia. Percibe en ella “un hálito impalpable de la muerte” (p. 126), y calza esta obsesión con un cuadro flamenco descubierto en la catedral cercana, que representa la resurrección de la hija de Jairo.

El personaje de la pintura se parece mucho a Cordelia, lo que ampara las reflexiones del narrador a propósito de cómo la belleza de un ser, en la plenitud de sus fuerzas, oculta las semillas de la muerte (la correspondencia con el sueño se evidencia aquí: es un estado semejante al de la muerte por cuanto implica una suspensión momentánea de la existencia). Por otro lado, también es una prefiguración de la dualidad o de la alteridad. El narrador-protagonista vuelve a fijar una pista que paulatinamente llevará al lector al desenlace y a una interpretación posible de los extraños acontecimientos.

La llamada “Granja Blanca”, una propiedad campestre ubicada en una geografía no identificada, se convertirá en el *locus amoenus* y escenario del amor de la pareja, pero también en una imagen invertida, es decir, del infierno y de la muerte. Es en realidad un palacio erigido en medio de un bosque, heredado por el narrador y a donde se dirige junto con Cordelia para contar con alguna privacidad y vivir cerca de la naturaleza. Cada cuatro meses se instalan en ese paraje que nadie ha habitado por doscientos años. Los acompaña el maestro de filosofía que aparece en la digresión del inicio.

Tal como sugiere König, la imagen del lugar se construye sobre la base de una sensibilidad que remite al espíritu romántico anterior a las concepciones del decadentismo de fin de siglo. Será el territorio o plano intermedio al que alude el protagonista del relato en la larga digresión del comienzo

a propósito de las posturas de Kant. En efecto, la “Granja Blanca” se convertirá en una proyección “concreta” de las intuiciones que animan al protagonista: el ser humano habita en un puente entre la Nada y la Realidad.

Es el espacio donde el amor apasionado entre los protagonistas genera un mundo no sometido a la urbanización ni a las preocupaciones vulgares de la existencia cotidiana. Está detenido en el tiempo; es una suerte de Arcadia donde la pareja elude las miradas extrañas o censoras. Las anticipaciones respecto de la muerte se acrecientan, pues luego de besar a Cordelia, quien busca momentos propicios para esos encuentros, tiene la impresión de “haber besado los sedosos pétalos de una gran flor de lis nacida en las junturas de una tumba” (p. 129).

Este particular tratamiento acerca de la relación del hombre con el entorno natural y la recuperación de un paraíso coincide con lo expresado por Octavio Paz (1974) que, pese a centrar sus propuestas en torno de la poesía, también resulta pertinente en relación a ciertas exploraciones del romanticismo presentes en la narrativa modernista:

La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino a un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre [...] La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Aunque postula como los paganos la existencia de una edad de oro anterior a la historia, no inserta esa edad dentro de una visión cíclica del tiempo; el regreso a la edad feliz no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres. (pp. 58-59)

La influencia de ese espacio de la ambigüedad –limbo donde las leyes de la lógica parecen anularse e impulsar los acontecimientos fatídicos– será determinante para la edificación de la peripecia fantástica, pues se encuentra regido por fuerzas inescrutables que el sujeto y la razón jamás descifrarán y que subvierten de manera dramática el curso normal de los sucesos.

Eso se evidencia a partir de la cuarta sección del texto. Un mes antes de la boda, el narrador buscará a Cordelia para efectuar la última visita a la Granja Blanca antes de la ceremonia. La fractura de esta atmósfera paradisiaca se produce con la enfermedad repentina de la muchacha, aquejada de malaria. La aspiración a un mundo no contaminado por las angustias o los pesares que los personajes desplegaron a lo largo de las primeras estancias en el palacio, ahora reconstruido y habitable, sufre un golpe contundente.

Este choque propicia el primer giro dramático de la historia, que a partir de entonces se tornará más incierta, morbosa y oscura. Las palabras del narrador innominado grafican el estallido de ciertas pulsiones respecto de la inminencia de la muerte. Quiere neutralizar ese peligro, anulando la frontera entre lo sagrado y lo profano. Estamos ante un “pacto fáustico” implícito, apenas anunciado en el estado febril en que vive el protagonista:

La más espantosa angustia se apoderaba de mí al oírla delirar con la Granja Blanca. Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Díeramela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inmundo y lo más criminal. (p. 130)

El protagonista acompañará a Cordelia en ese trance, hasta que un día, sin mediar una explicación más sustanciosa, se anuncia el fallecimiento de la muchacha. En este instante, de modo imperceptible, el relato se desarrolla en un plano donde tanto el sueño (realidad alternativa) como el tema del doble –recurrentes elaboraciones románticas– articularán una unidad narrativa manejada dentro de los alcances propios de las correspondencias o analogías tan caras a la cosmovisión romántica, como el ensayo de Paz (1974) también propone:

La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. (p. 101)

El desmayo del personaje y la recuperación de la conciencia ante lo terrible de esa noticia fungen de puente hacia el mundo “soñado” que su horror a la pérdida forjará; esta es una posible interpretación de la historia. Al despertar, corre desesperado a la casa de Cordelia. Una engañosa normalidad, signada por la aparición de la madre de su prometida, parece derivar los hechos por los cauces en apariencia correctos, donde nada que altere ese estado de inmersión en lo arcádico logre prevalecer o triunfar.

El matrimonio se lleva a cabo, como estaba previsto, y la pareja se traslada a la Granja Blanca. El protagonista, a raíz del pacto luciferino firmado sin medir las consecuencias o sin reparar en ello, ha perpetrado un simulacro que se irá revelando gracias a indicios hábilmente dosificados; logra, por lo tanto, anular las fronteras entre lo real y lo imaginario (nueva referencia al exordio o digresión del principio), porque es incapaz de aceptar la terri-

ble pérdida y se ha rebelado ante ella, haciendo prevalecer categorías que también son una manifestación del espíritu prometeico del romanticismo temprano, tan bien explorado por Carlyle en *Los héroes*⁵.

La corporeidad de esa simulación ha llegado a tal punto de “verosimilitud” que engendrará una niña con la segunda Cordelia, antes de que ella se extinga definitivamente, luego de una serie de episodios de marcadas resonancias eróticas con visos de vampirismo y satanismo. Ella, ser sin nombre (como el padre-narrador), nacida al final del primer año en la Granja Blanca, es una continuidad, una suerte de clon demoníaco que prolonga la existencia de Cordelia más allá de las dos muertes sufridas por este personaje: la primera, real; la segunda, una réplica de la anterior. Transcurrido otro año, la realidad paralela que sirvió de marco a la plenitud del vínculo amoroso (que fusiona cuerpo y alma, como correlato de la búsqueda de la unidad perdida) empezará a ser amenazada por el mundo exterior que ha seguido su curso, de acuerdo con sus propias leyes.

La prueba máxima de autoridad racional la brinda el maestro de filosofía (ahora, el mayor enemigo de la Arcadía o de la Edad de Oro), quien se ha presentado en el palacio para entregarle al protagonista una carta de la madre de Cordelia, evocando los dos años de su muerte. Mundo real y alterno o soñado se aproximan y tienden a fusionarse luego de la prolongada escisión creada por el personaje –acuciado por sus obsesiones–, quien insiste una vez más en sus convicciones acerca de que los seres humanos son “concebidos” por una entidad desconocida y superior, sin percatarse de que él podría ser el responsable de todas las manifestaciones, una suerte de héroe trágico víctima de una ironía del destino:

¿Insiste usted, maestro, en creer en la realidad de la vida y de la muerte?
¡Bah! Pues yo le digo a usted que no existen ni la una ni la otra. Ambas son ilusiones, ensueños episódicos, que no se diferencian sino en la conciencia de ese gran durmiente en cuya imaginación vivimos una vida fantástica. (p. 142)

En el clímax del relato, el maestro, horrorizado ante las declaraciones de su discípulo, cae en la cuenta de lo que debe de haber ocurrido durante el período que el propietario de la Granja Blanca vivió ahí, aislado del en-

5 Se trata de un conjunto de conferencias publicadas en 1841; en ellas, Thomas Carlyle (1795-1881) sostiene la idea de que son figuras individuales las que definen el curso de la civilización y de la historia.

torno, en aparente duelo. Las pruebas innegables cuestionan el edificio de la razón y de la lucidez que él encarna, frente a la libertad trágica que su discípulo representa.

El anciano, luego de confrontar una serie de indicios, descubre que la niña es Cordelia cuando tenía un año. Ante el peligro de un vínculo incestuoso con la réplica de la mujer, el maestro la arrojará sobre una terraza y los lobos devorarán el cuerpo. Al final del relato, la Granja Blanca será devorada por el fuego y el narrador partirá, alejándose para siempre del Paraíso al revés en que se ha convertido el entrañable refugio y que con probabilidad también fue un factor coadyuvante en la serie de acontecimientos anómalos.

“El quinto evangelio” (1904)

Otro tema de larga data en el desarrollo de la literatura fantástica es el llamado “demonismo”. Como derivación del movimiento romántico, que exploró desde varios ángulos las posibilidades del diablo como sujeto ficcional, el modernismo no fue ajeno a su tratamiento. El relato “El quinto evangelio” es un ejemplo de la supervivencia, en la generación de Clemente Palma, de un material que ya había nutrido las inquietudes de muchos autores, desde Cazotte y Goethe⁶ hasta llegar a los escritores románticos del siglo XIX.

Víctor Bravo (1987) sostiene que “el demonismo es el centro geométrico del Mal; en él confluye la extensa variedad de expresiones del Mal que en el mito, la religión y la literatura cobran forma” (p. 77). Por otro lado, Bravo propone una relación profunda entre el demonio y la figura del doble: “la figura del diablo se encuentra en la génesis de la figura del doble: podría decirse... que la expresión del doble es una variante del demonismo” (p. 77).

6 Jacques Cazotte (1720-1792) fue un escritor francés, político monarquista y seguidor del ocultismo, guillotinado en los días de la Revolución. Su novela fantástica *El diablo enamorado* (1772) ejerció enorme influencia en la literatura posterior. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), figura capital de las letras alemanas y universales, padre del Romanticismo, sintetizó en *Fausto* (1808) una extensa y compleja tradición sobre el demonio, en especial en torno del “pacto” por el cual el ser humano trafica su alma a cambio del conocimiento y el poder que este involucra.

En “El quinto evangelio”, Clemente Palma reelabora esta temática con una variante muy provocadora: Cristo agoniza en la cruz y, en contraste con la narración neo-testamentaria original⁷, ya es de noche. La atmósfera que construye el narrador omnisciente, que focaliza la mirada desde la perspectiva del crucificado, es sobrecogedora:

Le parecía que el horizonte iluminado por rojiza luz se dilataba inmensamente. Poco a poco fue saliendo la luna e iluminó con sarcástica magnificencia sus carnes enflaquecidas, las oquedades espasmódicas que se formaban en su vientre y en sus flancos, sus llagas y sus heridas, su rostro desencajado y angustioso... Padre mío, ¿por qué me has abandonado? ¿Por qué esta burla cruel de la Naturaleza? (p. 234)

Luego de esa efectiva comprobación del abandono en el que se halla, Jesús oye una carcajada que procede de la parte posterior de la cruz. Una vez más, Satanás se ha presentado y elige justo el momento anterior al de la muerte para manifestarse. El ajusticiado lo reconoce de inmediato, puesto que tuvieron un encuentro crucial cuando el Nazareno iniciaba su vida pública.

El cuento de Palma también puede encararse como una relectura paródica de aquel episodio, consignado solo por Mateo⁸, que refiere la estancia de cuarenta días y cuarenta noches en el desierto y las tentaciones a que fue sometido. Según el relato, en la última de esas ocasiones, Satanás le ofrece un poder absoluto sobre el mundo a cambio de que el Nazareno le rinda adoración. Este lo rechaza, anteponiendo el primer mandamiento de la Ley Mosaica.

En “El quinto evangelio”, la intertextualidad respecto al pasaje de Mateo permite, a efectos del relato, enfatizar la persistencia del demonio en cuanto a su tarea de separar al ser humano de su aspiración a la trascendencia y, por el contrario, en confundirlo, sembrar el caos y la disgregación. El mismo título del cuento sugiere esa continuidad, antagónica del plan elaborado

7 Todos los evangelistas coinciden en el hecho de que Jesús de Nazareth murió hacia la mitad de la tarde y, debido a las rigurosas costumbres judías, debía ser bajado de la cruz y sepultado antes de la puesta del Sol, puesto que ese hecho indicaba el inicio del sábado, día en que estaba prohibido todo tipo de labor manual. Es obvio que con el manejo de cadáveres la prescripción era más estricta.

8 Mateo, Marcos y Lucas, o las tradiciones ligadas a esos nombres, se encuadran dentro de lo que se conoce como los Evangelios sinópticos (pueden ser leídos en paralelo, pues comparten episodios, aunque en ocasiones con ligeras variantes). El cuarto Evangelio, el de Juan, pertenece a una línea distinta en la construcción del discurso mesiánico alrededor de Jesús de Nazareth.

por los evangelistas, que busca legitimar la condición de Jesús en la historia. La autoría de este último “relato” correría a cargo del Demonio, el Ángel Caído que quiso desafiar la omnipotencia divina y recibió, como castigo, convertirse en un simulacro inverso, en la “alteridad” maligna, odiosa pero necesaria. En esta ocasión, Satán ya no se manifiesta para tentar a Cristo, como ya lo había intentado en el pasado, sino para anunciarle su derrota y reivindicarse a sí mismo como el único poder viable:

La vida es hermosa y tu doctrina es de muerte, Nazareno. Tu recuerdo perdurará entre los hombres; los hombres te adorarán y ensalzarán tu doctrina; pero tú habrás muerto, y yo, que siempre vivo, que soy la Vida misma, malograré tu divina urdimbre deslizándose en ella astutamente uno solo de mis cabellos....¡Oh, maestro!, no es eso lo que tú querías, por cierto; tú querías salvar a la Humanidad y no la salvarás, porque la salvación que tú ofreces es la muerte y la Humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento. (p. 235)

De esta impactante “declaración de principios satánica” surge otra imagen luciferina muy visitada por los románticos: el demonio como el auténtico redentor que alejará a los hombres de esa doctrina de muerte que en realidad es el cristianismo, y les brindará la capacidad de ser libres siguiendo el dictado de su naturaleza. La promesa de vida no es ultraterrena sino que se realiza aquí, en el mundo de los sentidos y de las apetencias mortales. Ya no es el “desintegrador”, sino “el que reúne o integra” a la humanidad con su esencia, que es el placer. En este aspecto, el cuento de Clemente Palma revela la fuerte influencia de corrientes de pensamiento epocales en el cuestionamiento frente a los dogmas hegemónicos.

Mora (2000) lo destaca convenientemente al sostener que Lucifer oblitera la esperanza mesiánica, “... con el muy decadente concepto de que la nada sucede a la muerte [...] idea reiterada en el volumen, que posiblemente provenga de Nietzsche” (p. 69). Este nihilismo finisecular nutrió a un considerable grupo de autores modernistas quienes, inspirados en un escritor de esas singulares características, difícil de clasificar o adscribir a la filosofía o a la literatura, hallaron en él un terreno fértil para la ruptura frente a las creencias tradicionales, proponiendo con ello otros usos estéticos, más afines al espíritu de los tiempos, sobre todo en tránsito de un siglo a otro.

La siguiente escena parodia episodios evangélicos ya aludidos (como el de la tentación en el desierto), valiéndose para ello del estilo profético que caracteriza al *Apocalipsis* o *Libro de las Revelaciones*, el último segmento

de la Biblia⁹. El narrador en tercera persona focaliza desde la mirada del Nazareno, al borde de la muerte. Satán le muestra sobre el firmamento, a la manera de una gigantesca pantalla de cine, una serie de acontecimientos:

Vio en el cielo, hacia el Oriente, su propia persona orando en el huerto de Getsemaní; copioso sudor bañaba su rostro y su cuerpo; de pronto una aparición súbita y luminosa le llenó de congoja y de placer; un ángel enviado por su Padre le ofreció un cáliz de oro lleno de acíbar hasta los bordes: “¡Padre mío, lo beberé hasta las heces!”, y lo bebió sellando así el compromiso de redimir a la Humanidad. (p. 236)

Satán despliega ante el ajusticiado imágenes del pasado cercano, del presente y del futuro, anunciándole qué ocurrirá con su doctrina en los siglos venideros. Estas visiones describirán corrupción, asesinatos y guerras a escala planetaria, actos efectuados en nombre de aquel que está muriendo en una cruz. Y muchos de estos episodios serán ejecutados por religiosos, lo que realza, sin duda, los contornos de la ironía trágica.

Pero el giro definitivo de la historia y que la ubica plenamente dentro de los alcances de lo fantástico ocurre cuando, en una nueva visión, surge en el cielo una escuálida figura, armada con lanza y escudo, que al principio evoca al tétrico cuarto jinete mencionado en el *Apocalipsis*. No obstante, Satán tiene otra explicación para el suceso:

He aquí, Maestro, que, además de los Evangelios que escribirán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, se escribirá dentro de diez y seis siglos otro que comenzará así: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...!”. (p. 238)

La súbita aparición de uno de los personajes más icónicos de la literatura universal, confundido con la imaginería apocalíptica, obliga al lector a replantear toda su expectativa previa. Satán desliza sutilmente que las obras maestras de la humanidad, como la novela de Cervantes, son, de algún modo, su propia creación, reivindicándolas desde una órbita metaficcional;

9 Este libro, hermético y denso, que ha dado origen a toda una línea de especulaciones bastante imaginativas, se escribió a fines del siglo I de nuestra era. Ha sido atribuido al evangelista Juan, quien presumiblemente estuvo exiliado en la isla de Patmos, donde la tradición afirma que escribió el texto. Pero no hay una certeza absoluta en cuanto a que se trate de la misma persona. Para los especialistas bíblicos, se trata de una suerte de mensaje cifrado a los cristianos, quienes estaban afrontando terribles persecuciones en esos días.

él inspira a todos los grandes artistas, capaces de construir mundos autónomos, con sus propias leyes y que corren paralelos al que habitamos. En estas dimensiones alternas, se despliegan poderes análogos a los divinos.

Por un lado, se establece un paralelo entre las figuras de Cristo y el Quijote, en cuanto ambos son seres destinados a la incompreensión y al choque frontal con una realidad antagónica y negadora de sus aspiraciones o anhelos. En este nivel, el Cristo de los Evangelios no sería sino una figura ficticia, que ya poca relación tiene con el personaje histórico que nació, vivió y murió en Palestina a comienzos del siglo I. En segundo término, y acorde a los presupuestos filosóficos de los modernistas, deudores del Romanticismo, la creación literaria se elevaría a un rango superior en tanto continuidad histórica que subsume y perfecciona cualquier discurso religioso o trascendental, por cuanto está guiado por el ejercicio de una libertad, la de la imaginación, sin límites o cortapisas.

Hemos intentado, a lo largo de este recorrido, revelar aquello que sostiene nuestra hipótesis de trabajo: la poética de Clemente Palma en torno de lo fantástico muestra grandes afinidades con los postulados estéticos y filosóficos del Romanticismo, más que con las propuestas modernistas ortodoxas. Esto se verifica en su asunción de una serie de temas y tópicos que la imaginación romántica visitó desde sus orígenes y que se han prolongado sin interrupciones en el devenir de la literatura de la modernidad. Un desarrollo posterior y más amplio profundizará necesariamente en esa fuerte identidad, a contracorriente de lo que sostiene un amplio sector de la crítica especializada.

Referencias

- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.
- Béguin, A. (1996). *El alma romántica y el sueño*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Carlyle, T. (1985). *Los héroes*. Barcelona: Sarpe Editores.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Honores, E. (2007). Introducción a *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El Lamparero Alucinado.
- Honores, E. (2010). *Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Campo de la Metáfora Editores.
- Martínez Gómez, J. (1992). "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano". En Enriqueta Morillas, V. (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal del Quinto Centenario.
- Mora, G. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Palma, C. (2006). *Narrativa completa I*. Lima: PUCP.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Portals, G. (2007). *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El Lamparero Alucinado.
- Sumalavia, R. (2006). Prólogo a Palma, C. *Narrativa completa I*. Lima: PUCP.

“Entre las paredes de la celda”: una revaloración de *Escalas* de César Vallejo

Alejandro Sustí

La obra de César Vallejo (1892-1938) permanece como uno de los testimonios más completos y coherentes de la experiencia de escritor peruano alguno. Autor prolífico y único en el contexto de la literatura peruana, Vallejo –a pesar del protagonismo que desde un inicio asumió la producción poética dentro de su obra– supo y pudo, a lo largo de su vida, cultivar la mayoría de los géneros literarios con una versatilidad asombrosa. Como bien se sabe, aun cuando la crítica vallejana ha prestado mayor atención a la complejidad y profundidad de su poesía desde un sinnúmero de aproximaciones, su narrativa ha recibido poca atención –en particular, sus primeras manifestaciones– a pesar del hecho de que también se presenta como un campo de exploración y búsqueda de nuevos horizontes expresivos. En tal sentido, mi interés se centra, en primer lugar, en identificar la autonomía de *Escalas* (1923) en relación con el resto de la obra del autor y, en segundo, en reconocer el vínculo que establece uno de los relatos de la segunda parte del volumen –“Más allá de la vida y la muerte”– con el modo de lo fantástico a través del análisis de la temática, estrategias discursivas, procedimientos formales y concepción del lenguaje, entre otros elementos.

Una revisión somera de la bibliografía crítica muestra la pluralidad de acercamientos que han suscitado los relatos de *Escalas*¹. En ellos se ha esta-

1 He adoptado el título de *Escalas* y no el de *Escalas melografiadas* para hacer referencia al volumen. Sobre esta corrección, señala José Antonio Mazzotti (2012): “Todo indica que el verdadero título del libro fue *Escalas*, como aparece en la carátula interior y en los encabezados de las páginas impares de la edición de 1923. El nombre de *Escalas melografiadas* (o sea, escalas musicalmente compuestas) empezó a imponerse a partir de una lectura rápida de la carátula, en que la palabra «Melografiadas» aparece separada de la palabra «Escalas» por un dibujo, pero casi

blecido un vínculo ineludible con la vanguardia², con cierta “matriz discursiva de origen rural-andino”³ y, por último, con la literatura fantástica⁴. En cierta medida, la indirecta complementariedad de estos tres acercamientos ha contribuido a dar cuenta del carácter híbrido de textos que exploran lúcidamente, como ya ha apuntado Rafael Gutiérrez Girardot, “los límites de los géneros literarios” (p. 713) mediante “una lógica asociativa [lingüística] distinta”⁵. Creo, sin embargo, que este carácter híbrido –en particular, en lo que se refiere a la segunda parte, “Coro de vientos”– no es solo resultado del contacto con las experimentaciones formales y temáticas de las vanguardias, sino, como se verá más adelante, del desarrollo y las transformaciones que sufre el modo fantástico a lo largo de un extenso periodo que se remonta a los comienzos del siglo XIX y llega a inicios del XX en el que se trasunta una nueva concepción del lenguaje⁶.

Antes de abordar el estudio de “Más allá de la vida y de la muerte”, conviene citar dos testimonios formulados hace más de veinte años, en los que se incide en el olvido al que se vio sometida la primera narrativa vallejana. Así, Sonia Mattalía (1988) sostiene lo siguiente: “la perplejidad aumenta cuando observamos que en los estudios sobre *Trilce* se hacen escasísimas referencias, se omite o, incluso, se desestima a un texto casi solidario [*Escalas*], tanto por la coincidencia cronológica de su elaboración como por las coincidencias temático-formales” (p. 333). Asimismo, Trinidad Barrera apunta el mismo problema y lo extiende a la totalidad de la narrativa de nuestro autor:

en su mismo tipo y tamaño de letra. La carátula se puede leer de dos maneras: como *ESCALAS* / melografiadas por César A. Vallejo, a secas, o como *ESCALAS MELOGRAFIADAS* / por César A. Vallejo. Ambos títulos circulan en la crítica” (pp. 7-8).

- 2 Véanse, por ejemplo, los artículos de Trinidad Barrera y Sonia Mattalía (1988) ambos publicados con motivo de la celebración de los cincuenta años de la muerte del poeta.
- 3 Juan Carlos Galdo (2008) sostiene esta postura en particular en lo que atañe a los dos relatos de los que se ocupa: “Más allá de la vida y de la muerte” y “Los Caynas”.
- 4 Los artículos de Rafael Gutiérrez Girardot (1999) y Mara L. García (2008) han estudiado de manera parcial la veta fantástica de la narrativa vallejana.
- 5 Sobre este punto, ha señalado Sonia Mattalía (1988): “Coligado a los expresionismos Vallejo impone una visión objetivante del Yo, que se traduce en su distorsión sistemática de la sintaxis, en su imaginería léxica, en su irracionalismo expresivo, para sintonizar con ese sentimiento de la modernidad que anotaba Paul Klee: ‘la modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo’” (p. 338).
- 6 Sobre el tema puede consultarse el trabajo de Mery Erdal Jordan (1998).

Con posterioridad el olvido de los críticos ha sido muy evidente. No hay más que ojear las bibliografías, ya nutridas, pero en visible crecimiento siempre, en torno a la obra del poeta peruano, para apreciar el palpable silencio que se ha cernido sobre este libro y, en general, sobre toda la prosa vallejianana, considerada hija menor de su gran poesía. Los estudios y análisis de su obra poética crecen desmesuradamente aclarando o insistiendo, acotando o volviendo a parcelar, los más oscuros recovecos de su pensamiento; mientras que la prosa se despacha en breves líneas apresuradas que repiten, con frecuencia, un superficial análisis de sus partes o se limitan a recomendar su estudio. (pp. 317-318)

Estos juicios coinciden en subrayar la posición subordinada de los relatos vallejianos así como el hecho de haber sido considerados, por lo general, como soportes y/o herramientas de la obra poética, es decir, espacios de experimentación cuyos frutos se hacen más palpables en su poesía⁷. A ello, definitivamente, también ha contribuido la cercanía cronológica –apuntada por Mattalía– en la elaboración y publicación de *Escalas* y los poemas de *Trilce*, hecho corroborado por uno de los más importantes biógrafos del autor, André Coyné (1999):

Entre las paredes de la celda [Vallejo] ha escrito una serie de versos y corregido otros que aparecerán en *Trilce*. También ha compuesto las prosas de *Cuneiformes*.

En marzo [de 1922], Vallejo ya está en Lima. Vive otros meses difíciles. Cuando lo reincorporan como maestro y su existencia se estabiliza, decide publicar su segundo libro de versos. Tiene que esperar hasta cobrar el monto de un premio que le vale uno de sus cuentos: *Más allá de la vida y de la muerte* [sic]. *Trilce* sale de las prensas de la penitenciaría de Lima en octubre de 1922 [...].

7 Véanse, por ejemplo, las características que plantea Ricardo González Vigil (1998) en relación con este periodo de la obra de Vallejo: "a) Cumplió una evolución estilística e ideológica similar, a grandes rasgos, en sus poemas y en sus narraciones, aunque manifestada primero, y con mayor plenitud artística, en el terreno poético [...] b) La narrativa de Vallejo contiene una heterogeneidad de temas y vertientes literarias, a veces simultáneas, a veces sucesivas, que calza muy bien con la heterogeneidad de su obra poética" (p. 8). El mismo crítico, más adelante, llega a afirmar: "Resulta incuestionable que [*Escalas*] no alcanza la envergadura artística de *Los heraldos negros*, mucho menos la genialidad de *Trilce*; pero es un aporte valioso a la evolución de la narrativa peruana y, en general, hispanoamericana que marca el tránsito de la narrativa modernista (con su gusto por lo 'raro', lo fantástico, lo mórbido, lo psicopatológico (...))" (p. 10).

A principios de 1923, los mismos talleres penitenciarios imprimen *Escalas melografiadas*, libro que reúne *Cuneiformes* y, bajo el título *Coro de vientos*, cuentos más largos escritos en Lima en 1921 y 1922. (p. 200)⁸

El empleo de la información biográfica para dar a conocer las conexiones entre la prosa y el verso vallejanos ha mostrado su utilidad; sin embargo, es claro que ello también ha limitado los resultados de las investigaciones. La identificación del autor con la voz del narrador, por ejemplo, se hace evidente en las observaciones de Gutiérrez Girardot (1999) para quien “[las] preguntas que se hace Vallejo en éste su primer libro [*Los heraldos negros*] se funden con la experiencia de la cárcel que subyace en *Cuneiformes*, primera parte de *Escalas melografiadas*” (p. 714), o en las de Coyné, quien identifica al sujeto narrador de los textos de *Cuneiformes* y *Coro de vientos* con el propio poeta⁹:

Liberación [sic] corresponde al momento en que, durante la impresión de *Trilce*, en los “talleres tipográficos del Panóptico”, Vallejo, ex penitenciario, vuelve a tomar contacto con el mundo de los reclusos: mundo de los “buenos”, “ya que son buenos todos los delincuentes”.

Los cuentos mismos de la cárcel (*Cuneiformes*) se detienen a menudo en el acto de “yantar”: mientras toma el desayuno con sus compañeros de desgracia, el narrador recuerda otros desayunos, los desayunos felices de su infancia [...]. (p. 201)

Ciertamente, la utilidad del dato biográfico como herramienta de análisis resulta problemática, pues no se aplica a la totalidad del volumen y,

8 Este fragmento pertenece al texto “César Vallejo, vida y obra” originalmente publicado por Coyné en *Visión del Perú* en julio de 1969.

9 Es importante mencionar que Mattalía también ha incidido en el carácter eminentemente biográfico que ha rodeado el análisis de *Trilce*: “Tal es el caso de Coyné que explica el ‘contexto’ de *Trilce* en un triple aspecto. El biográfico: la llegada de Vallejo a Lima en 1919 y su incómoda inserción en el ambiente intelectual dominante en la capital peruana. La muerte del apreciado González Prada en 1918, la de su adversario Ricardo Palma en 1919 y la del «pater» de los jóvenes inquietos, Abraham Valdelomar, unos pocos meses después, habría significado la pérdida de tres figuras directrices, por diferentes motivos, para los jóvenes literarios. El posterior viaje de Vallejo a Trujillo, que le costó su implicación en los sucesos de 1920 y su encarcelamiento durante 112 días, de tan honda significación en la elaboración de *Trilce*, y que configuran el núcleo temático de la primera parte de *Escalas*...: «Cuneiformes». Viaje que se continúa hacia Santiago con la consiguiente revivencia de la infancia, y el regreso a Lima desde la cual prepara su partida hacia París en 1923” (p. 333).

por otra parte, se contradice abiertamente con el carácter fantástico de los textos de la segunda parte. La dificultad residiría en pretender aplicar un acercamiento de corte realista/mimético a un volumen en el que el modo de lo fantástico se erige como un mecanismo central de desmantelamiento de las categorías con las que se modela la experiencia del sujeto que narra y abarcan tanto la percepción del tiempo como la del espacio, así como su propia configuración¹⁰. Por todo ello, creo que un primer paso para la formulación de la autonomía de *Escalas* consistiría en asumir su heterogeneidad como parte de un propósito deliberado del narrador por producir un efecto de extrañamiento en el lector a través de una lógica narrativa y una concepción del lenguaje que contradicen abiertamente aquellas otras propias de la narrativa realista. En tal sentido, desde un punto de vista semiótico, existirían en los relatos de *Escalas* una serie de rasgos que apuntan a la confrontación con un referente empírico o extratextual y una tendencia a reafirmar la importancia del plano de la significación y el de la invención pura como mecanismos que colocan al lenguaje en un lugar privilegiado –subrayando su “capacidad visionaria”¹¹–. Esto implica exhibir un rasgo desarrollado por el modo de lo fantástico a partir de la desacralización del orden de lo irracional u ominoso gracias al desarrollo del racionalismo del Siglo de las Luces¹².

10 Para una revisión de las bases sobre las que se funda el modo de lo fantástico se puede consultar el trabajo de Irène Bessièrè (1974).

11 Al estudiar las diferentes concepciones del lenguaje que subyacen tanto a la escuela realista como a la narrativa fantástica, Jordan (1998) establece las diferencias entre ambas en estos términos: “Evidentemente, la facultad de ‘crear imágenes’ por medio del lenguaje o, en otras palabras, la atribución a éste de una esencia representativa, está firmemente enraizada en la tradición literaria occidental. Es así que lo que distingue a movimientos aparentemente tan opuestos como el romanticismo y el realismo es, fundamentalmente, la capacidad de transcendencia que confieren al lenguaje, en tanto que son afines en su acepción de éste como ‘espejo del mundo’. Sirviéndonos de la metáfora de Zola, diríamos que lo que cambia es la lente que refleja ese mundo, en tanto que el mismo acto de reflejar no es alterado. Pero la importancia del tipo de lente o, volviendo al sentido literal de la metáfora, de la proyección que se confiere al lenguaje, es un factor clave en la configuración de lo fantástico. El romanticismo, al adjudicar al lenguaje artístico propiedades de símbolo, le confiere una expansión ilimitada, en tanto que el realismo lo ancla en la referencia, y asume, en su acepción más estrecha la frase del Wittgenstein positivista del *Tractatus*: ‘Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo’” (cursivas en el original, p. 30).

12 David Roas (2001) describe el fenómeno en estos términos: “ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía ‘jugar literariamente con ello’” (pp. 21-22).

Una primera forma bajo la cual se manifiesta el efecto de extrañamiento y una nueva concepción del lenguaje, se presenta en los títulos tanto del volumen como en los de sus secciones y relatos. La crítica ha insistido en el vínculo de estos con el lenguaje musical. Así, por ejemplo, Ricardo González Vigil –quien edita *Escalas* en 1998, basado en la edición príncipe anotada por el propio Vallejo, cuyo facsimilar publicó Claude Couffon en 1994 en Arequipa– sostiene lo siguiente:

Los testimonios que poseemos sobre la vida de Vallejo coinciden en ubicar en el periodo de la cárcel (noviembre de 1920-febrero de 1921) la confección de varios textos que conformarían el libro *Escalas* (ese es su título y no el de *Escalas melografiadas* porque Vallejo quiere aprovechar el doble significado de “escalas”; el de escalera de mano para escapar de los muros de la prisión, y el de escala musical, aquí de seis notas o textos que anhelan la séptima nota, seguidos de una sección denominada “Coro de vientos”, para reforzar la connotación musical), cuando menos los pertenecientes a la primera sección de libro, la que es llamada “Cuneiformes” (sugiere la escritura con forma de cuñas o clavos, cual marcas hechas en los muros carcelarios, o cual clavos que torturan al recluso; igualmente, juega con las notas musicales en la melografía o escritura en pentagramas que se asemejan visualmente a las cuñas de la escritura cuneiforme). (pp. 9-10)

Mattalía, por su parte, también anota este vínculo con la música:

Dividida en dos secciones –“Cuneiformes” y “Coro de vientos”–, *Escalas melografiadas* sintetiza ya en su título la ambivalencia sobre la que se estructuran estos relatos: reconocimiento y negación de la materialidad del cuerpo; reconocimiento y negación de la materialidad de la escritura. Como las escalas musicales poseen una gradación de tonos, y como la reproducción melográfica, mecánica, intenta captar, sobre un papel, todos los matices de un instrumento. (p. 338)

Ambas interpretaciones aciertan en captar –cada una a su manera– la relación con el lenguaje musical y coinciden en señalar la necesidad de transponer los límites expresivos del lenguaje verbal a partir de una reflexión acerca del modo en que la música y otras artes representan las realidades sensoriales. Por su carácter abstracto y ajeno a toda referencia concreta, el lenguaje musical proporciona una lógica contrapuesta a aquella otra que gobierna el lenguaje verbal y produce una tensión entre estos dos sistemas de comunicación¹³. Por ello, el título del volumen se ofrece como un lugar

13 Estas exploraciones interdisciplinarias, como bien se sabe, fueron adaptadas por muchos otros poetas y pintores vanguardistas.

de encuentro de estas dos modalidades expresivas y llama la atención sobre la materialidad de la escritura a partir del énfasis colocado en el plano del significante más allá de las convenciones de uso. El lenguaje musical proporciona, además, un modelo de representación diferente en la medida en que hace uso de la simultaneidad –y no únicamente la linealidad– como eje de articulación de los significados y, por otra parte, introduce una lógica narrativa que al énfasis en el desarrollo lineal de los acontecimientos le suma el lugar central del lenguaje como instrumento de invención y creación de resonancias, de ejes transversales que –a la manera de las notas de un acorde musical– convergen y organizan la experiencia del sujeto narrador.

El término “escalas” también hace alusión a una serie de “etapas” o “hitos” –representados por cada uno de los relatos– de un itinerario no físico, sino simbólico. Esta noción de movimiento, que privilegia la búsqueda y exploración a través el lenguaje, contrasta con el inmovilismo y reclusión del sujeto narrador que, desde el espacio de la cárcel, supuestamente produce estos textos¹⁴. Por ello, el título expresa la autonomía y capacidad expresiva del lenguaje como mecanismo de liberación y reinención de la subjetividad del individuo, instrumento que traspone los límites físicos y temporales para colocarlo en una dimensión trascendente e inmaterial opuesta a aquella otra de carácter físico y cerrado¹⁵.

14 En relación con los eventuales desplazamientos que realiza este sujeto, Mattalía ha anotado: “Leídas como un corpus unitario las escenas de ‘Cuneiformes’ están ligadas por un solo hilo conductor y animador: *ese yo que por ellas deambula*. Pero observemos que distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejiano trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior. La realidad aparece así coligada al cuerpo, en una relación que para la poesía ha sido destacada por los críticos, tanto en *Trilce* como en *Poemas humanos*” (pp. 339-340, cursivas del autor).

15 Sobre las diferencias en el tratamiento del tiempo y el espacio, así como la configuración del personaje en *Escalas* resultan útiles las observaciones de Eduardo Neale-Silva de su estudio *César Vallejo, cuentista* (1987), resumidas en cinco rasgos esenciales por González Vigil: “a) Los personajes ya no aparecen con los rasgos definidos de la narrativa tradicional, sino que sufren una estilización o recomposición ‘des-humanizadora’ [...] b) Los sucesos relatados, la experiencia retratada y el punto de vista de la narración carecen de la precisión, la unicidad de perspectiva, la trabazón argumental y el sometimiento a los datos empíricos y las leyes lógicas (de una lógica aristotélica y cartesiana) que hallamos en la narrativa ‘tradicional’ [...] c) Estamos ante una nueva concepción del tiempo como subjetividad y, por lo tanto, como flujo discontinuo. En el cuento tradicional el narrador precisa momentos y desarrolla la acción a lo largo de una línea temporal [...] d) También un nuevo

Los títulos empleados en la primera sección, “Cuneiformes”, conforman una unidad temática cuyo modelo de construcción –basado, sobre todo, en la brevedad de los textos– coincide con las dimensiones del espacio físico desde el cual el narrador representa su experiencia. Por otra parte, a través de la denominación que los agrupa, advierten la necesidad de trasponer los límites expresivos de un sistema de registro –la escritura alfabética– y señalar el carácter “secreto” de un “nuevo” sistema cuyos signos y reglas difieren de aquellos que el lector ya conoce. El término, además, se asocia con los caracteres hechos en forma de cuña que se realizan como incrustaciones o incisiones sobre una superficie o soporte como harían los presos en los muros de la cárcel¹⁶. De ahí que los sucesivos “muros” que se nombran en los títulos (“Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alféizar” y “Muro occidental”) sugieran también el soporte material sobre el que se ejecutan los textos. De esta manera, los “muros” –como objetos de la ficción– se consignan como superficies recurrentes en las que se registra un proceso de escritura e, implícitamente, uno de reescritura como ocurre con un palimpsesto.

La segunda sección del libro –como ya se ha dicho– presenta un fuerte vínculo con el modo de lo fantástico. El título, al igual que en el caso anterior, anuncia una totalidad coherente y autónoma¹⁷, una pluralidad de vientos o “coros” que, puestos en acuerdo, producen una armonía que difiere de aquella otra que plantean los textos de la primera parte, una de cuyas

tratamiento del espacio: ‘deja de ser objeto de contemplación, o entidad que palpita a compás con el alma de algún personaje bajo el imperio de la empatía, tan cara a los románticos [...] Hay falta de exactitudes, de límites y de verosimilitud geográfica. Se destacarán las lejanías, la indefinición de lugares, la desproporción, el misterio de los horizontes’ (Neale-Silva, pp. 38-39) [y, por último] e) el cuento deja de ser un género (o especie) literaria de contornos rígidos definidos, trocándose en una ‘estructura abierta’. Permeable a las intercalaciones de pasajes poéticos y ensayísticos”. (pp. 11-13)

- 16 Como ya se vio anteriormente, González Vigil se refiere a esta acepción del término: “‘Cuneiformes’ [...] sugiere la escritura con forma de cuñas o clavos, cual marcas hechas en los muros carcelarios, o cual clavos que torturan al recluso” (p. 10).
- 17 Mattalía ha subrayado esta unidad, pero contraponiéndola a la primera sección: “Los seis relatos de la segunda sección, ‘Coro de vientos’, tienen una más marcada arquitectura narrativa y mantienen una cierta unidad perséptica, ya que se narran desde una primera persona, en dos modalidades: el testigo y el actor. Poseen, también, una cierta unidad temática, ya que por encima de la disparidad de las anécdotas, todos ellos trabajan alrededor del mismo núcleo: la escisión del ‘yo’ [...] los relatos de esta segunda parte de *Escalas...* se concentran en registrar la amplitud vivencial que produce la explosión del ‘yo’” (p. 341).

formas es una tendencia a desarrollar con mayor amplitud la narratividad y la ficcionalidad¹⁸. Estos dos componentes, sin embargo, acusan la incorporación de un conjunto de rasgos que los coloca en constante diálogo con otros géneros literarios, tales como la lírica o el ensayo.

Respecto a lo primero, se observa una experimentación verbal constante expresada a través de la selección de un lenguaje que elude las convenciones lingüísticas de uso –por ejemplo, en las descripciones ya sea de escenarios o ambientes–, lo cual produce un efecto de densificación del ritmo de la lectura, como ocurre en el párrafo inicial del primer relato, “Más allá de la vida y la muerte”: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peñolito manco del mucho grano que en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival. Espera. No ha de ser. Otra vez cantemos. ¡Oh qué dulce sueño!” (p. 49)¹⁹.

La adopción de recursos fónicos que provienen del verso –como el ritmo interno de las frases– así como procedimientos que tienden a una economía del lenguaje que prescinde de todo elemento accesorio que apoye la contextualización del pasaje, son evidentes; por otra parte, la carencia de un marco de referencia extratextual que contribuya a identificar con precisión qué intenta representar el narrador: aun cuando da la impresión de que se trata de la descripción de un paisaje rural, esta aparece fuertemente subjetivada como resultado de una evocación que elude toda temporalidad dada la casi total ausencia de verbos conjugados. Es también sintomático encontrar un desdoblamiento o escisión de la voz que narra en primera persona (“Espera. Otra vez cantemos”), así como una indeterminación sobre el espa-

18 Sobre la importancia de estos dos componentes narrativos escribe Carlos Pacheco (1992): “*Narratividad y ficcionalidad* son las categorías de base, las premisas conceptuales del cuento en tanto modalidad discursiva. Tienen que ser los primeros y más amplios entre sus semas identificadores. Ante todo, el cuento es y no puede no ser un relato. En tanto relato, y valga por legítimo el juego de palabras, todo cuento debe dar cuenta de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no necesariamente humanos) en un ámbito de espacio y tiempo. No importa si son acciones banales o cotidianas, no importa si se trata de acciones interiores, del pensamiento o la conciencia, tampoco si la dislocación espacio-temporal de su ejecución forma parte de la estrategia narrativa: aun en la hipótesis de que exista y pueda narrarse una situación estática, un estado invariable, el cuento sería siempre el relato, la narración, la historia de su percepción por parte de uno o más sujetos” (p. 16, cursivas en el original)

19 *Escalas* melografiadas por César Vallejo (2012), todas las citas se hacen a partir de esta edición.

cio en el que ocurren los hechos narrados (“¡Oh qué dulce sueño!”). Estos mecanismos, insisto, contribuyen a relativizar las percepciones del sujeto e influyen a su vez en la representación del tiempo. Ello puede constatarse en el párrafo siguiente, en el que el narrador, de regreso a su tierra, evoca un pasaje de su infancia en el que reconoce la presencia de sus padres:

Con ella había pasado seguramente por allí de niño. Sí. En efecto. Pero no. No fue conmigo que ella viajó por esos campos. Yo era entonces muy pequeño. Fue con mi padre, ¡cuántos años haría de ello! Uff... También fue en julio, cerca de la fiesta de Santiago. Padre y madre iban en sus cabalgaduras; él adelante. El camino real. De repente mi padre que acababa de esquivar un choque con repentino maguay de un meandro:

—Señora... ¡Cuidado!...

Y mi pobre madre ya no tuvo tiempo, y fue lanzada ¡ay! del arzón a las piedras del sendero. (p. 49)

Paralelamente a los recursos observados, los relatos de “Coro de vientos” presentan elementos discursivos que acusan una constante reflexión acerca de los límites que separan lo racional (ordinario/normal) de lo irracional (extraordinario/anormal) y que produce, a su vez, una suspensión de la narratividad. Estas reflexiones, en muchos casos, van dirigidas al lector implícito, como se observa en el relato “Liberación”:

Muchos decían: “Está loco Palomino”. Loco! ¿Puede acaso estar loco quien en circunstancias normales, cuida de su existencia en peligro? ¿Y puede estarlo quien, sufriendo los zarpazos del odio, aun con la complicidad misma de la justicia, precave aquel peligro y trata de pararlo con todas sus fuerzas exacerbadas de hombre que lo cree posible todo, por propia experiencia de dolor? Loco! No. Demasiado cuerdo quizá! ¿Quién, con qué formidable persuasión, sobre cuáles incuestionables visos de posibilidad, habíale infundido tal idea? (p. 61)

El peso colocado en subrayar las paradojas de nuestras concepciones acerca de lo que es “normal” o “anormal” y/o el encadenamiento de preguntas que sugiere la posibilidad de un diálogo –ya sea con el lector/destinatario del texto o, a través de un desdoblamiento, con la propia conciencia del narrador– revelan un discurso que cuestiona las categorías que separan lo racional de lo irracional y que excede los límites del texto, el cual, anexado a un discurso narrativizado, produce una hibridación que elude la tipología de los géneros narrativos. Estos dos rasgos brevemente apuntados constituyen tan solo dos ejemplos de cómo el lenguaje se convierte a lo largo de

todo el volumen en (1) instrumento para la exploración acerca de la materialidad de la escritura así como la subjetivización de la narración y (2) el planteamiento de un conjunto de paradojas que cuestionan las categorías con las que se organiza la experiencia del sujeto.

En cuanto al vínculo que establecen los textos de "Coro de vientos" con la literatura fantástica, los rasgos han sido señalados parcialmente por algunos críticos. Así, por ejemplo, Gutiérrez Girardot reconoce el motivo del "doble" en el relato "Mirtho"²⁰ y, además, dedica algunas páginas a otros relatos de la sección –"Más allá de la vida y la muerte" y "Los Caynas", entre otros– en las que, no obstante, no estudia exhaustivamente lo fantástico. Mara L. García, por su parte, también subraya en "Mirtho" (y en la novela breve *Fabla Salvaje*) ciertos procedimientos propios de lo fantástico sin llegar a ocuparse del conjunto de la sección²¹.

"Más allá de la vida y la muerte"

Como bien se sabe, la presencia del ámbito familiar aparece en la obra vallejana desde sus primeros libros; sin embargo, a diferencia del tratamiento que recibe en el poema en verso o en prosa²², en este relato adquiere nuevos visos en la medida en que acoge y presenta el componente de lo sobrenatural. Como señala Susana Reisz (1986), la diferencia fundamental entre el modo de lo fantástico y la imaginación poética consiste en que en esta última el procesamiento de la experiencia del sujeto se realiza siempre a través de los procedimientos que proporcionan la razón y la lógica. Se

20 "En *Mirtho*, de Coro de vientos, por ejemplo, Vallejo reelabora el motivo del 'doble', afamado por *El doble* (1846) de Dostoievski. Al narrador, novio de Mirtho, se le reprocha su infidelidad. Como él está seguro de su lealtad a la novia, rechaza y no comprende la acusación que le hacen sus amigos. Un día que salió con ella quiso poner en claro la cuestión y antes de preguntarle por una posible causa del enredo le dijo 'Oye, Mirtho adorada'. Ella respondió airada que quién era esa Mirtho con la que la engañaba: '¿Qué dices? Mirtho ¿Estás loco? ¿Con cara de quién me ves?'" (p. 718).

21 García se apoya principalmente en un rasgo señalado por Todorov como determinante en lo fantástico: la vacilación que suscita en el lector: "La duda del personaje [acerca de la verdadera identidad de Mirtho] aumenta la vacilación del lector, y seguimos sin dar crédito a las murmuraciones que se suscitan en torno a Mirtho y su novio" (p. 206).

22 Para un estudio de la aparición de este tema en la poesía de Vallejo y, en particular, en un poema en prosa, remito a mi estudio: "Un sitio muy grande y lejano y otra vez muy grande". Los poemas en prosa de César Vallejo", 2010.

puede comenzar afirmando que “Más allá de la vida y de la muerte” presenta uno de los rasgos fundamentales de la literatura fantástica referida a la imposibilidad del narrador de explicar racional y coherentemente los acontecimientos de los cuales es testigo. Como se ha visto, en el relato que nos ocupa esta carencia de certezas se ve acentuada por el desdoblamiento del narrador y el efecto de extrañamiento que se logra a través del lenguaje; sin embargo, poco a poco la narración hace referencia a hechos cuya comprobación –como, por ejemplo, la muerte de la madre– contrasta con aquellos de carácter sobrenatural o extraordinario:

Pero ahora lloraba más recordándola así, enferma, postrada, cuando me quería más y me hacía más cariño y también me daba más bizcochos de bajo de sus almohadones y del cajón del velador. Ahora lloraba más, acercándome a Santiago, donde ya sólo la hallaría muerta, sepulta bajo las mostazas maduras y rumorosas de un pobre cementerio.

Mi madre había fallecido hacía dos años a la sazón. La primera noticia de su muerte recibí en Lima, donde supe también que papá y mis hermanos habían emprendido un viaje a una hacienda lejana de propiedad de un tío nuestro, a efecto de atenuar en lo posible el dolor por tan horrenda pérdida. (pp. 49-50)

En el pasaje se establece una fecha precisa respecto al fallecimiento de la madre y se mencionan un conjunto de consecuencias a raíz de esta: entre ellas, la partida de la familia hacia una hacienda lejana y el consecuente duelo. Esta aparente racionalidad y estructuración de los acontecimientos va, no obstante, acompañada por observaciones puntuales de indicios (hechos o fenómenos) cuya causalidad u origen no se explican y que crean un efecto de extrañamiento y una atmósfera de suspenso. Ello ocurre, por ejemplo, en el momento en que el narrador-personaje vislumbra, a la llegada a su pueblo natal, el cementerio en donde está enterrada la madre:

Mi animal resopló de pronto. Cabillo molido vino en abundancia sobre ligero vientecillo, cegándome casi. Una parva de cebada. Y después perspectivóse Santiago, en su escabrosa meseta, con sus tejados retintos al sol ya horizontal. Y todavía, hacia el lado de oriente, sobre la linde de un promontorio amarillo brasil, se veía el panteón retallado a esa hora por la sexta tintura postmeridiana; y yo ya no podía más, y atroz congoja arrecióme sin consuelo.

A la aldea llegué con la noche. (p. 50)

Significativamente, la llegada se produce en la noche, uno de los núcleos temáticos señalados por los críticos que tipifica el modo de lo fantástico²³. En esa misma noche –luego de encontrarse con su hermano Ángel–, el narrador decide recorrer los diferentes espacios de la casa natal, recorrido que produce en él la sensación “de quien va por los dominios alucinantes del pasado más mero de la vida” (p. 50). Esta visita nocturna por el espacio cerrado y clausurado de la casa natal, se configura a la manera de un viaje al pasado en el que se suspenden momentáneamente las coordenadas que organizan la percepción tanto espacial como temporal del sujeto. La constatación de la presencia de “lo extraño” se realiza en un pasaje inmediatamente posterior en el que ambos hermanos se sientan a descansar en el poyo de entrada de la casa y el narrador descubre en el rostro del hermano el signo inequívoco de lo sobrenatural:

Como en todas las rústicas construcciones de la sierra peruana, en las que a cada puerta únese siempre un poyo, cabe el umbral de la que acababa yo de franquear, hallábase recostado uno, el mismo inmemorial de mi niñez, relleno y enlucido incontables veces. Abierta la humilde portezuela, en él nos sentamos, y allí también pusimos la linterna ojitraste que portábamos. La lumbré de ésta fue a golpear de lleno el rostro de Ángel, que extenuábase de momento en momento, conforme transcurría la noche y reverdecíamos más la herida, hasta parecerme a veces casi transparente. Al advertirle así en tal instante, le acaricié y colmé de ósculos sus barbadas y severas mejillas que volvieron a empaparse de lágrimas.

Una centella, de esas que vienen de lejos, ya sin trueno, en época de verano en la sierra, le vació las entrañas a la noche. Volví restregándome los párpados a Ángel. Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba... (p. 51)

23 Remo Ceserani (1999) cita una descripción de Lucio Lugnani para explicar este núcleo temático: “Sea cual fuere la imaginación que haya tenido y tenga del mundo, el hombre lo habita únicamente en su superficie y, por ello, se considera a esta zona el lugar natural por excelencia. La sobrenaturaleza se extiende infinita por encima y por debajo de esta superficie, hacia lo alto y hacia abajo, como abismo de vertiginosa hondura. Pero la sobrenaturaleza evocada o narrada en lo fantástico es, en realidad, exclusivamente la mitad de abajo, la mitad aprisionada, hundida, íntima, comprimida, inferior, nocturna; el reino de los muertos y de los sepulcros, de los sueños y de las pesadillas, de los demonios; el lugar de las verdades indecibles, de los encantamientos oscuros, de los miedos irresistibles, de las tentaciones inconfesables. La otra mitad, la sobrenaturaleza aérea de los espíritus libres y puros y de los ángeles, de los *caelicolae* de todas las religiones, no está concernida por aquel modo; es sustancialmente extraña a lo fantástico” (p. 116).

La visión de la centella ocurre cuando ambos hermanos se sientan sobre uno de los poyos de la casa. Tal como afirma el narrador, el poyo señala un umbral junto a la puerta, pero, en este caso, simbólicamente el límite que separa a dos mundos o espacios contrapuestos: el de lo racional y el de lo irracional. A pesar de tratarse de un poyo “inmemorial [...] rellenado y enlucido incontables veces”, es decir, absolutamente familiar, la presencia de este elemento, casi imperceptible por su pertenencia a la esfera de lo cotidiano, servirá para anunciar la llegada de lo sobrenatural. La escena, además, añade a esta superposición un cierto tono de tristeza y patetismo que constituye un elemento innovador; el acompañamiento de estas notas subraya la confusión del narrador, pues a la intensidad del sentimiento de orfandad compartido con el hermano se unirá una absoluta falta de explicación para lo que luego sucede: aquel sentirse como muerto expresado por el narrador al final del pasaje. La aparición de la centella se ve también revestida por una característica que comparte con los personajes, pues –así como estos han perdido a la madre– ella también ha sido despojada de lo que le es connatural: el sonido del trueno.

En la escena siguiente, lo sobrenatural nuevamente se manifiesta, pero con una intensidad aún mayor: “Volví restregándome los párpados a Ángel. Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba...” (p. 51). El narrador confiesa haber perdido por un instante toda noción de aquello que se entiende por “lo real”, pues la percepción del mundo que lo rodea da paso a la captación de un agujero absolutamente vacío de la realidad (“nada estaba allí”), experiencia en la que desaparece por completo no sólo lo tangible, sino la posibilidad de hallar una explicación a través de una instancia superior o espiritual –que podrían, por ejemplo, proporcionar la religión o la mitología–. De este modo, desprovisto de toda capacidad para ensayar una explicación racional o incluso religiosa del suceso, el narrador se enfrenta a la absoluta aniquilación –la muerte– desprotegido tanto a nivel de su conciencia como de su espíritu.

La experiencia genera momentáneamente una transformación de la apariencia del hermano, aun cuando el narrador confiesa su duda acerca de la exactitud de sus percepciones:

Después volví a ver a mi hermano, la linterna, el poyo. Pero creía notarle ahora a Ángel el semblante como refrescado, apacible y –quizás me equivocaba– diríase restablecido de su aflicción y flaqueza anteriores. Tal

vez, repito, esto era error de visión de mi parte, ya que tal cambio no se puede ni siquiera concebir. (p. 51)

Esta incertidumbre se ve ratificada poco después al referirse al retorno de los rasgos de quebrantamiento en el hermano: "Al término de la velada de dolor, Ángel parecióme de nuevo muy quebrantado, y, como antes de la centella, asombrosamente descarnado" (p. 51). Es interesante notar cómo el narrador describe la escena como una "velada de dolor", es decir, incide nuevamente en el carácter patético que acompaña a lo sobrenatural, lo cual confirma esta tendencia a asociar el ámbito de lo extraordinario con el de la tristeza y la nostalgia y que plantea un distanciamiento frente a los procesos de racionalización que, generalmente, se presentan en la literatura fantástica²⁴.

El relato y el viaje del narrador hacia la hacienda en donde se encuentra la familia, se reanudan y dan paso a la segunda parte del texto. Al final de esta, ocurre nuevamente un evento extraordinario: "Finada la primera jornada del camino, acontecióme algo inaudito. En la posada hallábame reclinado en un poyo descansando, y he aquí que una anciana del bohío, de pronto mirándome asustada preguntóme lastimera: —¿Qué le ha pasado señor, en la cara? ¡Parece que la tiene usted ensangrentada, Dios mío!..." (p. 52). El evento aparece enmarcado en un contexto temporal y espacial muy preciso y similar al que rodea la primera aparición de lo sobrenatural: al final de otra jornada de viaje, en el momento en que el narrador se dispone a descansar, significativamente, "reclinado en un poyo". Estas dos coincidencias crean un patrón recurrente en el relato, dialogan entre sí y facilitan la coherencia interna del mismo a través del mecanismo de la autorreferencia. La pregunta acerca del origen de la sangre ("¿De dónde era esa sangre?") y el completo desconcierto que genera en el narrador deriva en otro motivo de lo fantástico que reside en la incapacidad del lenguaje para aprehender la experiencia de lo sobrenatural: "Comprenderase el terror y el alarma que anudaron en mi pecho mil presentimientos. Nada es comparable con aquella sacudida de mi corazón. No habrán palabras tampoco para expresarla ahora ni nunca" (p. 52). La incapacidad expresiva está ligada

24 Roas habla de una suerte de "hiperrealismo" característico de lo fantástico: "podríamos plantear lo fantástico como una especie de 'hiperrealismo', puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica" (p. 26).

al hecho de que el narrador –a través del testimonio de la “anciana del bohío”– presiente que la sangre que lleva adherida en el rostro pertenece a su madre y que, retrospectivamente, lo ha estado desde el momento en que creyó consolar a su hermano la noche anterior cuando estaban sentados en el poyo de la casa natal (“Al advertirle así en tal instante, le acaricié y colmé de ósculos sus barbadadas y severas mejillas que volvieron a empaparse de lágrimas”). Así, solo en este segundo momento, el narrador toma conciencia de lo que ocurrió en la casa natal, lo cual obliga al lector, a su vez, a reevaluar las circunstancias en que ocurrió el evento. Esta necesidad de reinterpretar algo ocurrido *antes* en el relato es también un rasgo anotado en la literatura fantástica²⁵, pues coloca en un primer plano la materialidad del texto en tanto artefacto de invención pura y revela su rigurosa estructuración.

Como ya se ha dicho, la parte culminante del relato se escenifica en la hacienda situada en la selva, en la que el narrador se encuentra con su familia. Los acontecimientos producidos anteriormente contribuyen a crear un efecto de intensificación en la lectura que preparan al lector para este momento:

Una voz que llamaba y contenía desde adentro a los mastines, entre el alerta gárrulo de las aves domésticas alborotadas, pareció ser olfateada extrañamente por el fatigado y tembloroso solípedo que estornudó repetidas veces, enristró casi horizontalmente las orejas hacia adelante, y, encabritándose, probó a quitarme los frenos de la mano en son de escape. La enorme portada estaba cerrada. Diríase que toquéla de manera casi maquinal. Luego aquella misma voz siguió vibrando muros adentro; y llegó instante en que, al desplegarse, con medroso restallido, las gigantescas hojas del portón, ese timbre bucal vino a pararse en mis propios veintiséis años totales y me dejó de punta a la Eternidad. Las puertas se hicieron a ambos lados. (pp. 52-53)

Progresivamente, el narrador va develando el carácter sobrenatural de la escena a partir de las primeras impresiones que producen en él y en su caballo el reconocimiento de la voz de la madre. El portón detrás del cual aparecerá la figura materna –de manera similar a como ha ocurrido antes con el poyo de la casa natal– señala un límite más allá del cual toda explicación racional o coherente resulta insuficiente. Este límite separa no solamente lo real de lo irreal, sino que da paso a una nueva configuración en la que desaparecen estas categorías excluyentes –la “Eternidad”– lo cual

25 Ceserani describe este rasgo como “el gusto por poner de relieve, y hacer explícitos todos los mecanismos de la ficción” (p. 101).

también amplía el significado del título del relato. De esta manera, el viaje que realiza el narrador se organiza como una inmersión en las profundidades de un mundo cuya estructuración difiere radicalmente de aquella que organiza la realidad empírica de la cual proviene. Es significativo, también, que sea primero el animal quien percibe a través del olfato el carácter sobrenatural del encuentro, pues su naturaleza irracional no le impide constatar lo anormal de la situación, lo cual, además, le da mayor verosimilitud al pasaje e intensifica el impacto que produce en el narrador y en el lector.

Inmediatamente después, el narrador suspende la narración para dirigirse al lector y hacerlo partícipe de sus reflexiones. Estas tienen por objeto solidarizarlo con él y demostrar que —contrariamente a lo que se podría pensar— el acontecimiento no es producto de su imaginación ni tampoco obedece al hecho de haber perdido la cordura:

¡Meditad brevemente sobre este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles! (p. 53)

En la imagen final, el narrador metaforiza su incapacidad para describir el evento a través del uso del oxímoron ("inarmónicas armonías incognoscibles"), recurso de presencia recurrente en la literatura fantástica²⁶ y que expresa un principio de tensión que resulta sumamente apropiado para la esencial ambigüedad del modo.

En la escena siguiente, la madre pronuncia su primera alocución cuyo significado resulta incomprensible tanto para el narrador como para el lector: "—¡Hijo mío! —exclamó estupefacta—. ¿Tú vivo? ¿Has resucitado? ¿Qué es lo que veo, Señor de los Cielos?" (p. 53). Lejos de ser negada por el protagonista, esta genera en él una nueva sensación que también reviste un carácter sobrenatural:

[...] sentí ante su presencia entonces, asomar por las ventanillas de mi nariz, de súbito, dos desolados granizos de decrepitud que luego fueron a caer y pesar en mi corazón hasta curvarme senilmente, como si, a

26 Este rasgo ha sido apuntado por Rosemary Jackson (1986): "El tropo fundamental de lo fantástico es el *oxímoron*, figura retórica que une conceptos contradictorios y los mantiene en una imposible unidad que no se resuelve en una síntesis" (p. 21, traducción del autor).

fuerza de un fantástico trueque del destino, acabase mi madre de nacer y yo viniese, en cambio desde tiempos tan viejos, que me daban una emoción paternal de ella. (p. 53)

El procesamiento de los hechos que realiza el narrador y las eventuales consecuencias que extrae de estos están también teñidos de un cariz extraordinario pues sugieren la posibilidad de una completa reversión de la condición misma de los personajes: la madre ahora –tal es el gozo de haberse reencontrado con el hijo–, se convierte por un momento en “hija” de él y este, a su vez, en “padre” de aquella: este momentáneo intercambio de los roles sugiere su carácter provisorio, es más, trasunta la necesidad de demostrar que en el espacio de la hacienda las identidades de los personajes son intercambiables y que en él, literalmente, el narrador se encuentra situado en un “mundo al revés” que ha cobrado vida una vez que se han franqueado las “gigantescas hojas del portón” que lo separan del mundo empírico. La escena da lugar nuevamente a un intenso patetismo lo cual subraya la incapacidad del narrador para procesar con objetividad los eventos en el momento en que ocurren; lo interesante radica en que, en el presente del enunciado –es decir, el momento en que se encuentra narrando la experiencia–, tampoco parece dar muestras de vacilación alguna ante lo ocurrido, como si existiera en él un deseo por que los hechos efectivamente hubieran ocurrido de ese modo. Sin embargo, como se ve inmediatamente, esta eventual aceptación da paso a un rechazo visceral de la situación: “— ¡Nunca! ¡Nunca! Mi madre murió hace tiempo. No puede ser...” (p. 54). La efectividad de las oscilaciones que se muestran en la conducta del narrador, contribuyen a crear un efecto de mayor verosimilitud y demuestran de qué manera la presencia de lo sobrenatural conlleva a una escisión de su subjetividad.

Sin embargo, el final del relato –lejos de introducirse una explicación coherente acerca de lo sucedido y confirmar, de paso, la cordura del narrador– agrega una nueva vacilación a la interpretación de los hechos que confirma la idea de que no existe regreso posible a aquel mundo empírico desde el cual se ha pretendido narrarlos. En el mundo de “más allá de la vida y de la muerte” en el que se ha internado el narrador –y del cual nunca regresará– cohabitan lo posible y lo imposible, fusionados de tal modo que resultan prescindibles las categorías que en un principio parecían gobernar la razón y separar claramente lo real de lo irreal:

—¡Pero, hijo de mi corazón! —susurraba casi sin fuerzas ella—. ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo!

¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre?
¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame, hijo mío! ¿Acaso no lo crees?

Contempléla otra vez. Palpé su adorable cabecita encanecida. Y nada.
Yo no creía nada.

—Sí, te veo —respondí—, te palpo. Pero no creo. No puede suceder
tanto imposible.

¡Y me reí con todas mis fuerzas! (p. 54)

Como puede observarse, el desenlace del relato, lejos de proporcionar una pauta esclarecedora de lo sucedido, multiplica las posibilidades de interpretación: en primer término, la risa final del narrador se contradice abiertamente con las consecuencias que emanan del reencuentro, pues si se asume que este aún se encuentra en posesión plena de su capacidad de discernimiento, la risa es un signo de aceptación precisamente de aquello que hasta ese momento ha carecido de toda explicación y que se ha identificado como sobrenatural. Por otro lado, la risa puede interpretarse en sentido contrario, es decir, como signo inequívoco de la pérdida de discernimiento del narrador y la plena aceptación de los acontecimientos y, de paso, subrayar la pérdida final de la capacidad de representación verbal de lo sobrenatural. Una tercera posibilidad –quizás más acorde con el significado del título del relato– consistiría en entender que el desplazamiento realizado por el narrador hacia el espacio de la casa natal –en primer lugar– y la hacienda –en segundo–, al encuentro con su familia y pasado, tiene por propósito el acceso a una nueva dimensión espacio/temporal utópica en la cual es posible el reencuentro entre dos seres que aparentemente han sido separados por la muerte. Por último, aun cuando existan pocos indicios para llegar a esta conclusión, el relato en su totalidad podría ser entendido como el producto de una imaginación –enajenada o no– que trama un discurso que justifica precisamente el carácter ficticio de los hechos narrados, esto es, un discurso dirigido a legitimar la invención como procedimiento de suspensión de las convenciones que regulan nuestras percepciones de lo que creemos conocer como “lo real”.

Creo, finalmente, que estas interpretaciones contribuyen a vislumbrar el carácter único del relato y, por extensión, del volumen en el que se incluye, pues al uso de una serie de procedimientos formales y núcleos temáticos comunes de la narrativa fantástica (narrador en primera persona; presencia de motivos tales como “la noche”, “el laberinto”, “el umbral” o “el doble”; explicitación de los mecanismos de la ficción, entre otros) se adhieren elementos

cuyo origen se situaría más bien dentro del legado de las experimentaciones de corte vanguardista de comienzos de siglo (escisión del sujeto que narra, subjetivización de la narración, creación de nuevos lenguajes y/o códigos de representación, énfasis en el plano del significante y la materialidad de la escritura, ampliación de las fronteras interpretativas del texto, entre otros). De esta manera, quizás, pueda llegarse a plantear una revaloración de la obra narrativa vallejana –en particular de los textos que conforman *Escalas*– y no simplemente considerarla como apéndice de aquella otra –la poética–, consagrada desde hace mucho tiempo por la crítica.

Referencias

- Barrera, T. (abril-mayo 1988). *Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Homenaje a César Vallejo. Vol. I, 454-455: 317-328.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Juan Díaz de Aauri (trad.). Madrid: Visor.
- Coyné, A. (1999). César Vallejo, vida y obra. En *Medio siglo con Vallejo* (pp. 185-240). Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- Galdo, J. C. (setiembre, 2008). Lo fantástico y los relatos orales andinos en la narrativa de César Vallejo. *Ángeles y demonios. Artes y Letras*, 3-4, 6-9.
- García, M. L. (2008). Lo inadmisibile y retazos fantásticos en la narrativa vallejana. *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, VI(11), 199-210.
- González Montes, Antonio, (1993). La narrativa de César Vallejo. En Ricardo González Vigil (Ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- González Vigil, R. (1998). Prólogo. En *Novelas y cuentos completos* (pp. 7-25). Lima: Ediciones Copé.
- Gutiérrez Girardot, R. (1999). La obra narrativa de César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 713-730.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. The literature of subversion*. London/New York: Routledge.
- Jordan, M. E. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert: Iberoamericana.

- Mattalía, S. (abril-mayo 1988). *Escalas melografiadas*: Vallejo y el vanguardismo narrativo. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Homenaje a César Vallejo, Vol. I, 454-455, 329-343.
- Mazzotti, J. A. (2012). Prólogo. En *Escalas melografiadas* por César Vallejo (pp. 7-15). Rosario: Editorial Serapis.
- Pacheco, C. (1992). Criterios para una conceptualización del cuento. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Comps). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 13-28). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Reisz, S. (1986). Literatura y ficción. En *Teoría literaria. Una propuesta* (pp. 135-190). Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco/Libros.
- Susti, A. (2010). 'Un sitio muy grande y lejano y otra vez muy grande'. Los poemas en prosa de César Vallejo. En Luis F. Chueca y otros. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* (pp. 33-51). Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Vallejo, C. (2012). *Escalas melografiadas* por César Vallejo. Rosario: Editorial Serapis.

Abraham Valdelomar y lo fantástico: una identidad esquivada

Carlos López Degregori

¿Quién fue Abraham Valdelomar? En la fotografía más conocida que se ha conservado de él aparece con anteojos, elegantemente vestido y con una mirada que elude al fotógrafo y al espectador. Parece que el foco de atención se fijara en un lugar distante y desconocido. Son los ojos de alguien que está buscando y tal vez esa sea la actitud que mejor caracteriza la existencia y la obra de Pedro Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919).

Luis Loayza (1974) ha definido, con la exactitud que le es habitual, esa identidad contradictoria de Valdelomar:

En casi toda la obra de Valdelomar se advierte su gran atención al efecto sobre el público limeño, de tan limitada capacidad crítica. Eguren había escrito como si el público no existiera; Vallejo, en *Trilce*, rompería con el buen gusto y se encerraría en un hermetismo áspero. Valdelomar, en cambio, quería seducir a sus lectores y si a veces los exasperaba era para seducirlos mejor. Esto explica su curiosa falta de unidad: de un lado pretende ser un dandy, alejado de todo sentimiento de multitud, de otro es un patriota encendido que predica a los niños el amor a la bandera. Pasa con soltura del amoralismo refinado a la religión sencilla de la gente de campo. Escribe leyendas incaicas, cuentos satíricos o fantásticos, poemas que quieren ser muy modernos y a veces son solamente (con cierto retraso) modernistas, una novela histórica, un libro sobre toros. Casi siempre fracasa, no por falta de talento, sino por inmadurez. Sus errores son los de muchos jóvenes que luego llegan a ser buenos escritores: defectos y excesos de estructura (al mismo tiempo falta de desarrollo y deseo de decirlo todo, de no dejarse en el tintero ninguna idea o frase ingeniosa), influencias mal asimiladas, estilo que se mueve entre el efectismo esteticista (esa prosa abrumada de lujos que entonces pasaba por buena literatura) y el descuido. (pp. 153-154)

Esta pluralidad e irregularidad se manifiesta también en las incursiones fantásticas del escritor. Por ello, he elegido tres relatos (“Los ojos de Judas”, “El beso de Evans” y “Finix desolatrix veritae”) que encarnan rostros distintos. En ellos coexisten el dandi cosmopolita, el escéptico desencantado y el adulto que rememora la arcadia perdida de la infancia. Los tres exploran posibilidades formales diferentes, pero poseen el privilegio y el logro de la expresión.

El fin de la inocencia

Al igual que “El caballero Carmelo” o “El vuelo de los cóndores”, “Los ojos de Judas” es un relato que diluye las fronteras entre lo autobiográfico y lo ficcional. Varios de los personajes están tomados directamente del núcleo familiar y los hechos se sustentan en hechos vividos directamente por el autor. En ellos el narrador es el adulto que trata de recuperar ciertas experiencias vividas en la infancia a través de la mirada del artista que ha madurado en las coordenadas del esteticismo y que ahora puede revivir el paisaje, ciertos personajes entrañables y el carácter epifánico de algunas escenas originarias. No se trata, pues, de un registro realista objetivo, sino de un hilo que va tejiendo la leyenda del puerto de Pisco y unos días cruciales de la infancia que ya solo existen en la memoria; ellos se han desvanecido, pero le han otorgado al artista el don de la sensibilidad como una retribución. En este sentido, son relatos que presentan un doble rostro: son historias de aprendizaje y de arribo a un estado de conciencia, pero también son elegías.

En los tres se narra el fin de la inocencia y de la arcadia infantil a partir del reconocimiento de la muerte; bien la del gallo mítico en “El caballero Carmelo”, la de la tisis mortal de la niña Miss Orquídea en “El vuelo de los cóndores” o la de la imprecisa tragedia de la Señora Blanca en “Los ojos de Judas”. En este último, la muerte ingresa en la realidad a través de los laberintos del sueño o desde los linderos imprecisos de lo fantástico.

Casualmente la ambigüedad de este relato ha suscitado diversas interpretaciones. Harry Belevan lo incluye en su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) como la muestra acabada de un motivo universal: el de “la visión premonitoria de un niño” y la “negación del axioma de la maldad eterna” (Belevan, p. 74), aunque no emprende el análisis de los mecanismos fantásticos del cuento. Mónica Bernabé lo interpreta desde una óptica cultural como una fuerza tensiva entre “el adentro y el afuera”, entre la aldea

primitiva y la aparición desestabilizante que prefigura el tránsito a la modernidad nacional (Bernabé, pp. 136-139). Ricardo Silva Santisteban lo lee, en cambio, como “un rito de purificación” que le permite al protagonista el acceso a la experiencia (Silva Santisteban, p. 522). Aquí voy a abordarlo como el relato del aprendizaje y maduración de la mirada, en tanto los hechos van presentando el endurecimiento de la visión que se desprende de los velos de la inocencia infantil, para observar fijamente el vértigo del mundo adulto con sus dimensiones de traición y muerte; solo que la fuerza transformadora es una entidad fantástica que va dejando las marcas para arribar a un universo siniestro y oscuro. No se trata por cierto de una visión unívoca y estable, sino de la contraposición de tres miradas: la del narrador-protagonista, la de Judas y la de la Señora Blanca, unidas por la fuerza omnipresente del mar.

“Los ojos de Judas” es una historia contada desde la perspectiva de un narrador-protagonista que es un niño de nueve años y está dividida en seis breves capítulos de desigual extensión. El primer capítulo se inicia con una amplia visión del puerto de Pisco que no es presentado como un lugar objetivo, sino como un espacio ubicado en la memoria: “El puerto de Pisco aparece en mis recuerdos como una mansísima aldea, cuya belleza serena y extraña acrecentaba el mar” (p. 397). Esta primera aproximación es crucial para vislumbrar la atmósfera y el sentido que entregará el relato; nada en él es objetivo; todo aparece manipulado, tergiversado, y esa sensación de incertidumbre es la que llegará al lector. Quiero subrayar dos aspectos de estas palabras que abren el relato: la “belleza” del puerto idealizado por las coordenadas esteticistas propias del modernismo y, sobre todo, la extrañeza de un paisaje que desde las primeras pinceladas presenta una consistencia nebulosa y fantasmal:

A la orilla del mar se piensa siempre; el continuo ir y venir de olas; la perenne visión del horizonte; los barcos que cruzan el mar a lo lejos sin que nadie sepa su origen o rumbo; las neblinas matinales durante las cuales los buques perdidos pitean clamorosamente, como buscándose unos a otros en la bruma, cual ánimas desconsoladas en un mundo de sombras; las paracas, aquellos vientos que arrojan a la orilla a los frágiles botes y levantan columnas de polvo monstruosas y livianas; el ruido cotidiano del mar, de tan extraños tonos, cambiantes como las horas; y a veces, en la apacible serenidad marina, el surgir de rugidores animales extraños, tritones pujantes, hinchados, de pequeños ojos y viscosa color, cuyos cuerpos chasquean las aguas al cubrirlos desordenadamente. (p. 397)

No estamos ante una descripción fidedigna, sino ante la interiorización de un espacio en el que los elementos seleccionados adquieren una dinámica ambigua y misteriosa: es el ritmo de las olas que tiene su correlato en la cadencia de las frases que configuran el texto; pero son, también, los colores cambiantes del entorno, la bruma, los vientos y los animales fabulosos. Es elocuente que el narrador se refiera a las naves extraviadas como almas desconsoladas, anticipando el encuentro y la consistencia de la Señora Blanca; todo está así preparado en el relato para recibir la visita de esa “extrañeza” que anunciaban las primeras palabras del cuento.

El final del primer capítulo introduce un giro hacia el núcleo íntimo del protagonista y sus ritos cotidianos marcados por la unión familiar, la escuela y los largos paseos por las playas solitarias con la sensibilidad a flor de piel. Es interesante observar que ese niño se autopresenta como un recolector que se apropia de lo que el mar entrega. El círculo de la primera sección se cierra, pues, con la presencia del mar descrito como una entidad inmensa que alcanza el otro mundo y que ahora adquiere un rol benefactor. Es el mar ofreciendo un don que será fundamental en el desenlace del relato.

El segundo capítulo continúa la exploración del círculo íntimo del narrador en la que destaca la presencia sombría de la madre y su lacónica premonición que establece una nueva conexión con el surgimiento de la Señora Blanca. El relato introduce así un juego de espejos entre madres e hijos: el perfil protector de la madre del protagonista y la conducta enajenada de la otra madre que ha perdido a su hijo. Esa es la función del tercer capítulo que ofrece ciertos datos fundamentales para la intriga y que fusiona, además, a ambas parejas de personajes. El niño despierta y escucha en el semisueño una conversación entrecortada de sus padres. Así obtenemos astillas de una historia oculta: la muerte de Kerr, el prendimiento de Fernando y la delación de Julia, su esposa, amenazada con la pérdida del hijo que le será arrebatado.

Con estos datos se cierra el primer ciclo del relato que ha tenido un carácter preparatorio. Todo en él refuerza la sensación de incertidumbre: los contornos vagos y extraños del paisaje, la actuación evasiva de los miembros de la familia, las palabras entrecortadas de una conversación. De la misma manera que el niño que recolecta los objetos y fragmentos que el mar arroja, el lector debe tomar estos signos dispersos para tratar de reconstruir un todo. El resultado es una forma insegura y la sensación de inminencia: algo debe ocurrir y ocurrirá, aunque su articulación nunca será clara ni certera.

La segunda secuencia abarca los capítulos IV y V, y desarrolla el encuentro del plano realista y el sobrenatural en algún punto indefinido de la playa de San Andrés, durante el ritual de Semana Santa. En esta secuencia, el narrador recorre la playa solitaria con desasosiego y en el vacío del paisaje siente que accede a una zona irreal en la que un extraño sopor lo invade. No hay causa ni explicación para este sueño, simplemente él aparece y se apropia de la conciencia del personaje. Es notable la maestría de Valdelomar para desdibujar los elementos reconocibles del entorno hasta volverlos imprecisión, duermevela y bruma. Es la escenificación indispensable para la aparición de la Señora Blanca y para que el relato ingrese definitivamente en una zona borrosa de ambigüedad y ambivalencia. Si lo fantástico supone principalmente la utilización del oxímoron como figura retórica que adquiere su identidad en la contradicción, Valdelomar diluye completamente las certezas al contraponer el plano real y el sobrenatural. Allí reside la identidad fantástica del relato, pues ni el narrador ni el lector saben si se trata de la mujer enloquecida que vaga por las playas buscando a su hijo, en el plano de la realidad, o si la aparición corresponde, más bien, al fantasma anticipado de la Señora que se ahogará en el mar que la reclama. Valdelomar fija su historia en ambas zonas para generar el estupor y el sobrecogimiento del lector:

En medio de esa hora me sentí solo, aislado, y tuve la idea de haberme perdido en una de esas playas desconocidas y remotas, blancas y solitarias donde van las aves a morir. Entonces sentí el divino prodigio del silencio; poco a poco se fue callando el rumor de las olas, yo estaba inmóvil en la curva de la playa y al apagarse el último ruido del mar, el ave se perdió a lo lejos. Nada acusaba ya a la humanidad ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Solo quedaba un zumbido en mi cerebro que fue extinguiéndose, hasta que sentí el silencio, claro, instantáneo, preciso. Pero solo fue un segundo. Un extraño sopor me invadió luego, me acosté en la arena, llevé mi vista hacia el sur, vi una silueta de mujer que aparecía a lo lejos, y mansamente, dulcemente, como una sonrisa, se fue borrando todo, todo, y me quedé dormido. (p. 402)

Todas las acotaciones descriptivas inciden en un espacio vacío y mortuorio que carece de un contorno real. La playa es desconocida, remota y acoge en sus dominios a las aves moribundas. El sonido cesa y esa ausencia es ocupada por un sopor inexplicable. Es en esta encrucijada –real y onírica, natural y sobrenatural– que adviene la extraña mujer al círculo inocente del niño personaje.

Después de este extraño sueño, el narrador despierta con una medalla de plata en el bolsillo. En las coordenadas de la lectura que aquí estoy proponiendo y en la urdimbre de símbolos que va tejiendo el relato, esta medalla es, sobre todo, el signo del otro mundo que quiere dejar testimonio de su presencia en este. El hecho de que sea una medalla de la Virgen connota a la Señora Blanca como madre entregando un don al narrador, que es sosías del hijo perdido; pero, igualmente, sugiere el desprendimiento de un óbolo. Recordemos que en la cultura griega era una tradición depositar un óbolo —una moneda de plata— en la boca o en los ojos del cadáver para que sirviera como pago a Caronte y así atravesar con él la laguna Estigia e ingresar en el mundo de los muertos. Aquí el ruego de la mujer con la medalla es indirecto, velado, y anticipa la petición del perdón que solo puede venir del niño que representa a su hijo perdido.

Tenía dos ojos enormes, abiertos, iracundos, pero sin pupilas y la inexpresiva mirada se tendía sobre la inmensidad del mar. Seguí caminando y al llegar a la mitad de la curva, distinguí a la señora blanca que venía del lado de San Andrés. Pronto llegó hasta mí. Estaba pálida y me pareció enferma. Sobre su vestido blando y bajo el sombrero alón, su rostro tenía una palidez de marfil. ¡Era tan blanca! Sus facciones afiladas parecían no tener sangre; su mirada era húmeda, amorosa y penetrante. Hablamos largo rato.

—¿Has visto a Judas?

—Lo he visto señora blanca...

—¿Te da miedo?...

—Es horrible...A mí me da mucho miedo...

—¿Y ya le has perdonado?...

—No, señora, yo no lo perdono. Dios se resentiría conmigo si le perdonase...

—¿Usted viene esta noche a verlo quemar?...

—Sí.

—¿A qué hora?...

—Un poco tarde. ¿Tú me reconocerías de noche?... ¿No te olvidarías de mi cara? Fíjate bien —y me miró extrañamente—. Fíjate bien en mi cara... Yo vendré un poco tarde... Dime, ¿le has visto tú los ojos a Judas?...

—Sí, señora. Son inmensos, blancos, muy blancos...

—¿Dónde miran?...

—Al mar...

—¿Estás seguro? ¿Miran al mar? ¿Te has fijado bien?...

—Sí, señora blanca, miran al mar... (pp. 405-406)

Estas marcas sobrenaturales se corroboran en los dos encuentros restantes en los que la señora se va tornando cada vez menos perfilada y tangible, como si sus vínculos con la realidad fueran inexistentes, y ella fuera un ser ya sin vida “¡Era tan blanca! Sus facciones afiladas parecían no tener sangre”. Es significativo, igualmente, que solo el niño pueda verla y que los habitantes del puerto que están levantando la figura de Judas no reparen en su presencia, hecho por lo demás inexplicable si nos atenemos al trágico incidente narrado por el padre que conmocionó a todos los habitantes del puerto. Por último, llama la atención la obsesión por el mar y la dureza de la mirada de Judas en las aguas señalando la tragedia.

El diálogo ambiguo y reticente sugiere el desenlace y ofrece las claves para la revelación que ha preparado el relato. La mirada “húmeda, amorosa y penetrante” de la señora que viene desde la muerte, está dispuesta; también los ojos de Judas que escrutan la lejanía del mar y que reclaman a la ahogada; solo falta la visión del protagonista que alcanzará su epifanía durante la representación de la noche del Sábado de Gloria y que se precipitará en el desenlace del cuento:

—¡Un ahogado, un ahogado!...

Se produjo un tumulto horrible. Un clamor general que tenía de plegaria y de oración, de maldición pavorosa y de tragedia, se elevó hacia el mar, en esa noche sangrienta.

—¡Un ahogado!

El punto era traído mansamente por las olas hasta la playa. Al grito unánime siguió un silencio absoluto en el que podía percibirse el ruido manso del mar. Cada uno de los allí presentes esperaba la llegada del desconocido cadáver, con un presentimiento doloroso y silente. La luna empezó a clarear. Debía ser muy tarde y por fin se distinguió un cadáver ya muy cerca de la orilla, que parecía tener encima una blanca sábana. La luna tuvo una coloración violeta y alumbró aún el cadáver que poco a poco iba acercándose.

—¡Un marinero! —gritaron algunos.

—¡Un niño! —dijeron otros.

—¡Una mujer! —exclamaron todos. Algunos se lanzaron al mar y sacaron el cadáver a la orilla. El pueblo se agrupó alrededor. Le clavaban las luces de las linternas, se peleaban por verle, pero como allí en la orilla no hubiese luz bastante, lo cargaron y lo llevaron hacia los pies de Judas que aún ardía en el centro de la plaza. Todo el pueblo volvía a ella y yo a él —cogido siempre de la mano de papá—. Llegaron, colocaron en tierra el cadáver y ardió el último resto del cuerpo de Judas quedando solo la cabeza, cuyos dos ojos ya no miraban a ningún lugar sino a todos. (p. 400)

La delación, la pérdida del hijo, el probable suicidio de la Señora Blanca que se ofrece al mar lustral y el perdón se reúnen en un único punto en el que convergen los ojos iracundos de Judas, la mirada vacía de la ahogada y la visión vertiginosa del narrador que conoce en un instante la tragedia y el mal para arribar a la madurez. Son tres miradas tensas como los tres encuentros previos en la playa; dos de ellas, la de la mujer y la de Judas, son las oficiantes del rito de crecimiento y conocimiento del narrador quien perderá su inocencia en un instante iniciático. El relato termina con el perdón y una lacónica sentencia: “Ocultábase la luna...”. Estas palabras declaran el fin de un ciclo y la expectativa en los puntos suspensivos de algo que continuará. “Los ojos de Judas” es pues la historia del fin de la inocencia y del encuentro, como una forma de compensación, de la sensibilidad que anuncia al artista. El mundo brumoso y fantasmagórico de la infancia pasará a convertirse en el objeto de la sublimación esteticista. Ese fue el destino que asumió Valdelomar conscientemente y algunas de sus páginas, como “Los ojos de Judas”, comprueban que no se equivocó.

Dos visiones del otro mundo

A diferencia del carácter íntimo y memorioso de “Los ojos de Judas”, “El beso de Evans” revela una actitud cosmopolita e irónica que simula el guion literario de una película concebida por un prestidigitador sumamente refinado y a la vez desencantado. De esta manera, los doce breves capítulos del relato corresponden a las escenas de ese film ideal que es proyectado ante los ojos del lector y que presenta los hechos ocurridos el 7, 8 y 9 de agosto de un año indeterminado, con algunos *flash-back* indispensables para entender el sentido tragicómico de la historia.

Pero vayamos por partes. Lo primero que destaca en este inusitado cuento de Valdelomar, es la renuncia a la organización aristotélica clásica de

la trama para, en cambio, adoptar una modalidad narrativa de disposición fragmentada. Siento que esta estrategia no responde únicamente a un deseo innovador del autor, anunciando las rupturas vanguardistas y la dialéctica con el cine, sino a una necesidad del mismo relato que busca fusionar las dicotomías vida-muerte, cielo-infierno y la más importante de todas que corresponde a Evans Villard y su doble. Esta representación ambigua y contradictoria que exige un discurso discontinuo en el que no se percibe un claro trascurrir, sino una sucesión vertiginosa de fugaces iluminaciones que discurren ante los ojos como fotogramas. Es la cámara con un punto de vista neutro y objetivo que acecha a personajes y escenarios. Ya la primera escena breve, fija el tono y la peculiar técnica de la yuxtaposición de instantáneas encarnadas en cada uno de los enunciados del texto:

8 de agosto-. 12 m.

—Alice... A... li... ce...

Los médicos acercan un espejo a sus labios. La *soeur* coloca en su pecho un pálido Cristo de marfil. El doctor Barcet abandona el pulso del enfermo. Evans Villard ha dejado de ser. (p. 424)

La transcripción íntegra del breve primer capítulo muestra la técnica utilizada en todas las escenas como si se tratara de un caleidoscopio. Si el ritmo musical, semejante al de las mareas o las olas, era el motor de la cadencia en “Los ojos de Judas”, la cristalización del fotograma y su fugaz aparición es la fuerza dinámica de “El beso de Evans”. Estamos, pues, ante un ritmo que se desprende de la sonoridad y que sigue, en cambio, el movimiento de los ojos. Cada enunciado es independiente e inmóvil y entrega una acción, un gesto, una palabra o un escenario congelados. Le corresponde al lector, en este cúmulo de instantáneas, reconstruir el esqueleto de una historia, el vértigo de un tiempo fuera del tiempo y el dinamismo de una identidad que ocupa un cuerpo ajeno para alcanzar el objeto de su deseo.

El segundo breve capítulo salta fuera del tiempo y en su enunciación discontinua presenta a Evans Villard, un esteta cosmopolita y triunfante, que proyecta el paradigma del escritor modernista y cristaliza los atributos que Valdelomar deseó para sí:

Había sido un hombre a la moda. Durante mucho tiempo, desde que su viaje a la India lo consagró como hombre de buen gusto, sus libros corrieron por las cinco partes del mundo. Después todos fueron triunfos.

Medalla en la Academia. Traducción de sus libros. Legión de honor. Reemplazó a Mr. Salvat en la primera columna de *L'Echo*. Fue en la embajada del Cairo. Exquisito gusto, admirable cultura, irreprochable elegancia, ciertas óptimas condiciones orgánicas naturales, parisiense, apasionado, con un bigote discreto, Villard lo fue todo. (p. 424)

Sin embargo, un elemento perturbador irrumpe en esa esfera biográfica perfecta con su cuota de entropía. El desorden en esta historia tiene el rostro de la pasión que proviene del mar, como ocurre también en “Los ojos de Judas”: “La comentada amistad de Evans y Lady Alice nació en la mar, como Venus, ocho días antes de muerte de Evans: *five o'clock* a bordo del *Principessa Elena* en Marsella” (p.424). Se trata, no obstante, de un mar alejado de esa fuerza mágica y misteriosa que envuelve a las playas y las aguas del Pisco de los cuentos criollos. Es un mar estridente y sensual, lleno de colores y de hermosas figuras, hirviente y de contenida lujuria. La referencia a Venus tiene una intención desmitificadora e irónica: el esplendor mítico se ha desdibujado para entregar, a cambio, un vértigo de imágenes e instantes sensuales y frívolos. Esas son las coordenadas que permiten el encuentro de Lady Alice y Evans y de la aparición del conde Bellotti, con sus ojos lúbricos de ofidio, que será el encargado de consumir la comedia, pues nada trágico hay en la historia de esta pasión.

Los capítulos IV y V precipitan los hechos. La pareja se cita en Las Aca-cias al mismo tiempo que Bellotti ha urdido su plan con la iluminación de Maquiavelo y Mefistófeles: “El conde Bellotti ha invitado a comer a Evans Villard. Evans ha roto su austeridad...” (p. 426). Los elípticos puntos suspensivos sugieren el asesinato perfectamente calculado de Evans.

Los dos siguientes capítulos quiebran la previsibilidad del relato al incorporar un espacio que ya no corresponde a los dominios de la realidad sino a los recintos ultraterrenos del cielo y del infierno. Sin ninguna fisura lo fantástico impone su lógica en el relato, pero unido a un impulso carnavalesco y desacralizador. Nada es sombrío o macabro en este punto del relato y el lenguaje se despoja de toda solemnidad. Como si apreciara un film de Charles Chaplin o Buster Keaton, el lector recorre unos espacios que tienen los trazos estridentes de la escenografía de una película cómica; en ella se perfilan unos grotescos y desencantados ángeles y demonios que negocian una “vida eterna” jocosa y sensual:

En el cielo. San Gabriel y el Eterno.

Además, Voluntad Infinita, ya sabéis que aquel justo varón, Thelme, aquella alma toda bondad que era nuestro orgullo, ha desaparecido... Y aquel otro, el de la Abadía, el que entró tan viejo, el más fiel servidor...

El arcángel no puede continuar. Un emisario con grandes alas blancas y las manos beatíficamente unidas, en manera gótica, modelo de Fra Angélico, avanza hasta los pies del Infinito. Se le nota una gran agitación. Su cuerpecillo blanco tiembla y ha palidecido su cara de pétalos de rosa:

—Bondad Infinita, Principio y Fin de todas las cosas, Alfa y Omega, Rey de los cielos y de las alturas, de los hombres, de las almas y de las cosas...

—¡Habla!...

—Aquel hombre, el de Marte, el que entró junto con San Luis; aquel que parecía tan bueno...

—¿Qué?...

—Ha desaparecido...

Aquello era grave. Una evasión. Ni en los tiempos de Lutero. Decididamente la humanidad se desviaba. Los ministros del Señor perdonaban demasiado, ofrecían mucho, o no tenían carácter. El cielo se iba volviendo un club liberal. (p. 427)

El cielo se ha vuelto un lugar aburrido que semeja un convento; por todas partes se escucha música de Palestrina; el decorado parece extraído de los cuadros de Fra Angélico y Murillo, y el tiempo se utiliza en la lectura de libros piadosos y severos. Ningún estímulo placentero existe allí y las almas de los bienaventurados huyen desalentadas. Cabría preguntarse el porqué de esta visión escéptica y sarcástica, si existe en cambio otra mirada en los cuentos criollos que parece unida a una trascendencia benevolente y cotidiana. La mejor imagen de Valdelomar es la de un hombre que quiere construir su identidad en una búsqueda permanente, ansía estímulos novedosos y quiere sentirse un habitante del mundo; la estrecha visión católica tradicional es un freno para él y por ello diseña esta caricatura del cielo. Evans representa el deseo de ser, es el depositario de una parte de sus sueños y sus secretas aspiraciones.

8 de agosto. En el Cielo. 12 m.

Evans entra en el cielo de mal humor. Le hacen pasar, se pierde, sin ver a nadie en un sendero azul rodeado de nubes. Está preocupado, casi

parece un demente. Se diría que existe con una preocupación constante, fija, obcecadora.

Se siente un arrobamiento suave, fresco, delicioso, una “brisa de alma”. Camina hasta un rincón donde las nubes hacen menos luz. Los coros apenas llegan allí. Las almas en sus envolturas intangibles se pierden a lo lejos. Evans se recuesta y musita:

Alice... Alice... en las Acacias... a las cuatro... (pp. 429-430)

El nombre del objeto del deseo de Evans, musitado al inicio del relato, resuena nuevamente. Así se tejen las correspondencias entre el dominio de la realidad y el de lo fantástico. El nombre de Alice es repetido ante el espejo del médico que testimonia el deceso y, también, en el otro mundo. Evans contempla así la ironía de un mundo sin él; Alice en los brazos de Belloti y la consistencia del cuerpo y los labios deseados que ya son inaccesibles. El relato introduce aquí la parodia del mito fáustico; con una carcajada y la “voz baja y honda del tercer acto de *Mefistófeles*”, Evans acepta el infierno que le ofrece Luzbel a cambio de sus encuentros furtivos con Lady Alice, primero oculto en el cuerpo de Belloti y luego, puede inferirse así, en los sucesivos amantes que anudarán su existencia.

Cobra así sentido el enunciado del narrador en la primera escena: “Evans Villard ha dejado de ser”. Propongo una lectura final: “El beso de Evans” es el reconocimiento del vacío del sujeto y de la aventura de la búsqueda; es el relato de la ocupación del otro que no somos para alcanzar una identidad. Villard, en la carnavalización del mito fáustico, invade el cuerpo de Belloti para alcanzar la belleza y sensualidad de Alice. Pero hay una ocupación más sutil que deja el universo autorreferencial del relato y que incorpora al autor. Valdelomar ocupa a Evans. Es en el punto indefinido de lo fantástico que Valdelomar proyecta el triunfo y el reconocimiento que siempre anheló y al mismo tiempo es el ensayo de una conciliación entre los dos universos que lo escindieron: la voz entrañable de las raíces y la infancia y el incendio cosmopolita. El encuentro primero de la pareja en este relato lo revela. El amor nació en el mar y en el puente de una identidad transatlántica.

“Finis desolatrix veritae” y “El beso de Evans” son las dos caras de una misma moneda. Ambos relatos se sitúan en un espacio de postrimerías, aunque su signo sea opuesto. En efecto, en “Finis desolatrix veritae” la carnavalización de la muerte ha desaparecido para dibujar, en cambio, con gruesos trazos, un escenario desolado y sombrío que se articula perfectamente con la mirada escéptica y desencantada que ofrece esta ajustada historia.

Fiel a esa pluralidad estilística que caracteriza su obra, Valdelomar ensaya en este caso la estructura clásica del relato siguiendo el modelo de Poe. La verdad, pensaba el maestro norteamericano, es la semilla del relato y no la “belleza” que pertenece al ámbito de la poesía. Siguiendo este precepto, Valdelomar opta en este relato por un estilo lacónico y directo que se aleja del lenguaje lírico y memorioso de los cuentos criollos o del deslumbramiento del montaje de “El beso de Evans”. A Valdelomar le bastan unos breves trazos descriptivos en el primer párrafo, una rememoración en el segundo para contextualizar la historia y un contrapunto dialógico, con una tensión muy bien dosificada, que es el corazón del cuento. De otro lado, todo en este cuento está ajustado para conseguir un efecto único y singular y queda la sensación en el lector de que dicho efecto ha sido preconcebido y que todos los incidentes han sido combinados gradualmente para lograrlo.

La historia se abre con la descripción de un vasto panorama estéril y sombrío sin tiempo ni espacio definidos. Es el desconcierto del despertar y el primer párrafo tiene la fuerza de esa sorpresa que va acentuándose con cada uno de los enunciados:

Quando me incorporé tuve la sensación de haber sido animado por una corriente eléctrica. Mi esqueleto estaba intacto y podía mover los miembros sin dificultad en el trágico paisaje. Sobre la estéril extensión nada acusaba a la vida. Todo lo que alguna vez fuera animado, todo lo que surgiera sobre la tierra por el raro soplo del germen, los edificios, los árboles, los hombres, las aguas, el ruido del mar, todo había concluido. Me encontraba sobre una yerma extensión despoblada. En el horizonte ilimitado y oscuro, nada se destacaba sobre el suelo. El sol, como un foco enorme y amarillo, estaba inmóvil en el vasto confín, y ya sus rayos fríos no animaban la tierra. (p. 495)

Inmediatamente y de la misma manera que en “El beso de Evans”, el narrador incorpora unos recuerdos desdibujados que remiten al instante de la muerte. Un moribundo está en su lecho rodeado por su madre, sus hermanas y un amigo médico, y tiene un crucifijo descansando en el pecho. La pluma de Valdelomar consigue, en unas pocas palabras, mostrar el instante en que el ánimo vital se apaga para introducir una elipsis que oculta un enorme e indefinido lapso cronológico. El despertar sucede en el fin de los tiempos y en ese marco se produce el diálogo entre dos esqueletos que ocupará el resto de la historia.

Poe sostenía que al cuento hay que despojarlo de belleza para alcanzar la “verdad” que se revela al fin en ese efecto preconcebido, como ya se ha apuntado. Valdelomar lo consigue mediante el método socrático. Todo el corpus del relato es el contrapunto de dos voces que encarnan dos posiciones en su diálogo. La creencia o el escepticismo, el sentido de la historia y de la realidad o la ausencia de ellas en un universo declinante. Los argumentos y contraargumentos van redondeando la revelación final en este universo estéril en el que la vida ya ha desaparecido y en el que ya no cabe ninguna esperanza:

—Escuchadme: vamos en pos de Cristo. Invoquemos a Cristo; él es el único que puede salvarnos; él no nos abandonará, Recemos señor, recemos; sed piadoso, sed creyente; tal vez por nuestra falta de fe, él no nos escucha.

—Aunemos nuestra plegaria; creed en Cristo...

Y él con una tristeza infinita, con una desoladora melancolía, con un desencanto indescriptible, inclinó la apesadumbrada cabeza y me dijo estas palabras:

—Hermano mío, Cristo soy yo.

Los huesos se animaban, se animaban, y el sol iba oscureciéndose, fijo en el mismo punto del horizonte. (p. 500)

Este es el desenlace del relato con su efecto calculado con precisión. Estallar en la ausencia de Dios y en la desesperanza absoluta. “Finis desolatrix veritae” ofrece una luz opaca en la que el individuo ya no tiene ninguna fe. Cuán lejos se halla este relato de la mirada inquisitiva del niño de “Los ojos de Judas” que descubre la traición y la muerte para fortalecerse o del refinamiento esteticista de Evans. La imagen que entrega esta historia es la de un crucifijo vacío, que es el que reposa en el pecho del moribundo del relato: dos líneas que se entrecruzan para representar una incógnita insoluble que termina confundándose con el artista que escribe.

¿Cuál es el verdadero Valdelomar? ¿Dónde se hallan sus convicciones y certezas? Creo que están en esa arcadía infantil, en esa búsqueda esteticista de lo nuevo y en esa convicción desencantada de que tal vez no hay convicciones. Esta identidad esquiva y contradictoria termina dibujada en estos tres relatos fantásticos.

Referencias

- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Rosario / Lima: Beatriz Viterbo Editora / IEP.
- Loayza, L. (1974). El joven Valdelomar. En *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Poe, E. A. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- Silva Santisteban, R. (2004). "Lectura de *Los ojos de Judas*". En *Escrito en el agua*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valdelomar, A. (1988). *Obras*. Lima: Ediciones Edubanco.

Segunda parte

Cuatro autores de los cincuenta

Los meandros fantásticos de José Durand

José Güich Rodríguez

Tiempo y obra de José Durand

Tanto la figura como la obra de José Durand (1925-1990) son singulares dentro de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX. Es otra de esas grandes referencias que apenas han sido materia de indagación por parte del sistema literario, que probablemente haya atendido más a su labor como investigador garcilacista e historiador¹ –y en otros dominios, como el de la música popular– que a su importante producción narrativa, graficada por los libros *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes* (1950) y *Desvariante* (1987), ambos publicados originalmente en México, país en el que Durand residiera varios años (entre 1947 y 1953) y con el cual establecería lazos duraderos. Ilustre profesor de su alma máter, la Universidad de San Marcos, ejerció la cátedra en esa institución entre 1953 y 1960, a su retorno a Lima². Formó parte de la Generación del Cincuenta en el Perú, y es asociado, por ciertas afinidades, a narradores como Loayza, Ribeyro, Buendía y Mejía Valera –quien también vivió en México–. Con estos creadores, la literatura fantás-

1 Destacan, en dicha producción, *La idea de la "bonra" en el Inca Garcilaso* (con un apéndice sobre las ideas neoplatónicas del Inca Garcilaso, 1949), *La transformación social del conquistador* (1953) y *El Inca Garcilaso, clásico de América* (1976).

2 Uno de los pocos críticos e investigadores que ha rescatado y difundido adecuadamente a José Durand es Ricardo González Vigil (Lima, 1949). En su colección de artículos *Años decisivos de la narrativa peruana* (Lima: Editorial San Marcos, 2008), dedica todo un segmento al escritor, bajo el título "Al rescate de José Durand". Este comprende cuatro trabajos: "José Durand: cantor de sirenas", "José Durand: un señor del cuento", "Ocaso de José Durand" y "Monterroso y José Durand". En ellos, el prestigioso académico destaca la obra del autor, situándolo en un lugar relevante dentro de la literatura peruana e hispanoamericana.

tica peruana experimenta, luego del Modernismo y la Vanguardia, un tercer momento de consolidación y emergencia, siempre afrontando dificultades en su posicionamiento y aceptación, como bien dice Elton Honores (2010):

A pesar de los esfuerzos en la publicación de antologías del género fantástico, entre las que destaca la clásica y casi inhallable *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) de Harry Belevan, pues en este trabajo se plantea por primera vez una tradición continua a lo largo del siglo XX, lo fantástico siguió siendo una producción clausurada para el sistema literario oficial. Desde el mundo académico, hubo un silencio de más de treinta años, ya que el redescubrimiento de este tipo de ficción en nuestras letras es de reciente data. (p. 11)

El tema de una supuesta “invisibilidad” de lo fantástico en el desarrollo de la literatura peruana ya ha sido aludido en varios pasajes de este trabajo y continuará siendo un tema debatible, como ocurre en el panorama que precede a los ensayos sobre los distintos autores de la muestra. No será, por ahora, el sustento esencial de nuestras afirmaciones sobre Durand, pero sirven de marco paradigmático en el entendimiento de por qué tal narrativa no ocupó los puestos centrales, pese a su innegable existencia y calidad. Más bien, se ubicó al margen o en la periferia de los discursos hegemónicos u oficiales. Eran escrituras alternas a lo establecido por el canon como tendencias dominantes. A esa dirección también apunta Juana Martínez Gómez (1992), al explicar el contexto de producción de varios narradores del género fantástico durante la década de 1950:

Para la crítica especializada, el neorrealismo campea como dueño y señor absoluto entre las obras de estos escritores de vocación urbana que logran consolidar el ingreso de la narrativa peruana en la modernidad. Y desde luego, muy vinculado a ese nuevo proyecto de modernización, hay que situar también el desarrollo que el cuento fantástico alcanza en el Perú en estos años, ya que la nueva reorganización de la sociedad obliga al individuo a revisar su concepción del mundo y a replantearse su relación con la realidad. (p. 150)

Se trata, evidentemente, de un grupo de autores que no comparten las convenciones literarias imperantes en ese período, en torno de un país con marcadas contradicciones de clase y una problemática irresuelta en materia de identidad cultural e histórica. Desde el mismo canon y en diversas circunstancias, narradores emblemáticos contribuyen a crear un clima de aislamiento o marginalidad para todos aquellos que no se plegasen al modelo mimético del siglo XIX. En el Perú, este se asociaba al Regionalismo y

al Indigenismo, antes de que surgieran las primeras obras del neorrealismo urbano hacia fines de la década de 1940 e inicios de la siguiente³.

Durand fue uno de esos escritores trashumantes que pasó buena parte de su existencia como profesor en afamadas universidades de México, Francia y Estados Unidos⁴. Representa un notable y atípico caso de apertura intelectual e inserción en ámbitos humanísticos –de alto nivel– distantes de su país de origen. Prueba fehaciente de ello es su labor en el prestigioso Colegio de México, entidad en la que desarrolló una destacada trayectoria académica. Al mismo tiempo, se adscribió a las corrientes literarias de aquel tiempo, trabando sólidas amistades con autores de renombre como Juan José Arreola y Augusto Monterroso (dos de los introductores de Borges en la literatura mexicana), muy cercanos al peruano en materia estilística y temática. Ambos narradores son innegables exponentes de la narrativa fantástica que, por los años cincuenta, también experimentaba una progresiva consolidación en varias latitudes de Hispanoamérica. Es otro caso de notable cosmopolitismo, similar al de Luis Loayza.

En gran medida, esta visión universalista y de diálogo con la cultura occidental, nutre una opción de escritura que no coincide con el pensamiento dominante en cuanto de lo que era o debía ser la literatura peruana. De ahí las dificultades propias de la institución literaria para situar las obras de Durand, Loayza o Mejía Valera en un compartimiento reconocible y legitimado por la crítica de aquel entonces, que no asumía las obras de autores anteriores, como Clemente Palma o Abraham Valdelomar dentro de una línea que, con avances y períodos de silencio, se había desarrollado en el Perú desde fines del siglo XIX.

3 Autores tan representativos como Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso y Carlos Eduardo Zavaleta (Cfr. Martínez Gómez 1992: pp. 144-146) sostenían ideas que alimentaban el prejuicio contra la narrativa fantástica, acentuando la hegemonía de la estética realista como instrumento de un testimonio acerca de la convulsa sociedad peruana.

4 Un entrañable texto de Luis Monguió y de Alicia de Colombi-Monguió, suerte de prólogo a *Homenaje a José Durand* (Madrid: Editorial Verbum SL, 1993), da cuenta de la trayectoria e influencia del escritor en los ámbitos académicos de los Estados Unidos. Incluye breves comentarios sobre el proceso creativo de Durand. Figura querida por todos, su interés intelectual y erudición no distinguió entre lo culto o lo popular. Abordó estos apartados con el mismo rigor apasionado y brillantez. El volumen es una reunión de artículos especializados sobre literatura hispanoamericana colonial, escritos por colegas, discípulos y amigos de Durand, quien falleciera en 1990.

La mirada general está puesta sobre el localismo que refleja un estado de cosas y el compromiso testimonial, explícito o no, para el cual la ciudad es el espacio modernizador por naturaleza y que trasciende como “geografía imaginada” en la literatura. En las urbes se sintetizan todos los conflictos y tensiones sociales del país, en el marco de la dictadura de Manuel Odría (1948-1956). El sujeto individual sufre también mutaciones importantes en su choque con una realidad que ha cambiado de sentido y debe ser “re-significada”. Por ello, las obras de escritores que se apartan del centro, vía la asunción de las convenciones fantásticas, no deben ser vistas como una negación de la realidad o como una evasión “decadentista” o “elitista”, sino como una *praxis* alternativa que también hace eco, una vez trasvasada a la ficción, de la coyuntura que afecta al habitante de la urbe, impersonal y deshumanizadora por naturaleza.

En su primer libro de ficción, *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes* (1950), la vocación manifiesta por la historia y el asombro por una realidad que el lenguaje no solo descifra, sino reinventa, instrumentaliza un discurso inclasificable dentro de las prácticas narrativas de aquel período. A través de una serie de textos en prosa, a manera de viñetas, Durand fusiona inteligentemente la historiografía y la ficción, diluyendo los límites entre ambas. Corroborra de este modo lo que toda una corriente de especialistas, como Hayden White, ha venido afirmando desde los años sesenta, con el ascenso de la llamada “Nueva Novela Histórica Latinoamericana”: los textos históricos son también ficciones, pues dependen, en su estructuración, de la ideología, marco contextual, selección y elaboración imaginativa por parte de los autores⁵.

Ocaso de sirenas, sin constituir una novela en sentido convencional, se adscribiría a la tendencia iniciada por autores como Alejo Carpentier y practicada, a lo largo de varias décadas, por figuras como Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, Fernando del Paso y el mismo Gabriel García Márquez, cuyas obras también se sostienen, al igual que las de Durand, sobre esa anulación de las fronteras entre la “realidad” y “la ficción”. También puede insertarse en la tradición conocida como “novela del lenguaje”, porque su

5 En *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: FCE, 1993, Seymour Menton utiliza en parte las propuestas de White para explicar cómo la novela de Hispanoamérica, desde fines de la década de 1970, acomete la tarea de reescribir los discursos sobre la historia del continente, cuestionando su confiabilidad y sosteniendo su relativismo, pues están diseñados por poderes hegemónicos que gobiernan las distintas sociedades.

protagonismo se convierte en eje de la praxis narrativa. Por último, fundado en contenidos y tratamientos afines a la literatura fantástica, el libro bien puede ocupar un casillero dentro de esa tradición.

No obstante, lo que mejor define a la obra de Durand como perteneciente a los dominios de lo fantástico, tal como lo han definido los teóricos más destacados del género, es el libro *Desvariante*, aparecido en 1987, unos años antes de la muerte del escritor.

***Desvariante*: “Summa” fantástica**

No resultan abundantes los trabajos críticos sobre este heterogéneo volumen de cuentos, el único publicado por el autor, y el segundo en el género narrativo, a casi cuarenta años de *Ocaso de sirenas*. Muchos de los relatos aparecieron originalmente en diversas revistas peruanas y mexicanas, lo usual para casi todos los autores de la Generación del Cincuenta, como ya lo ha consignado Elton Honores (2010, p. 75). El libro debe encararse como un compendio de todas las preocupaciones e intereses de Durand alrededor de la tradición fantástica, que ha asimilado sin obviar los ángulos personales y que había trabajado casi de manera secreta por cuatro décadas. Algunos se ubican en una zona intermedia, más afín a lo insólito o extraño, o a lo real maravilloso, y no es sencillo deslindar los elementos predominantes en uno u otro caso.

Desde el título, destaca el juego de palabras que, por un lado, sugiere la *variación* alrededor de un eje común y, por otro, la irrupción del *desvarío* como alteración del flujo de la conciencia en su conocimiento de lo real; además, el neologismo connota la idea de un camino distinto a los paradigmas dictados por la institución oficial, así como aquello que se sale del curso y va contra las leyes de la naturaleza⁶. Se trata, entonces, de un término de alta y polivalente condensación semántica, que en sí

6 Para Martínez Gómez (1992), “José Durand vuelve a trastocar el orden natural en otros de sus cuentos en el volumen que lleva por título *Desvariante*, ambigua denominación que puede proceder del cruce entre variante (desviación, desvío) y desvarío (disparate o cosa anormal o extraordinaria) y prepara al lector para un conjunto de relatos realmente desvariantes y desvariados como, por ejemplo, “La ventaja”, en el que una parte deforme del cuerpo del protagonista vive un tiempo diferente del resto de su organismo. Esta desarticulación física conlleva, claro está, una crisis de personalidad.” (p. 151)

mismo es una poética del autor respecto de aquello que guía su visión del hecho fantástico.

A través de sus once narraciones, *Desvariante* reelabora con amplitud de registros los grandes temas de esta literatura: el ambiguo universo de los sueños; el doble y las crisis de identidad; los bestiarios y los quiebres del tiempo. Su apropiación de los mismos, no es por cierto ortodoxa ni epigonal, aunque en muchos pasajes se rastrea el conocimiento exhaustivo de las obras de Borges o Kafka, así como toda la cuentística europea del género consolidada durante el siglo XIX. Por el contrario, subyace a ellos una evidente originalidad que convierte al conjunto en apreciable pieza dentro del desarrollo de esta narrativa en el Perú. Los relatos, salvo tenues marcas geográficas (como ocurre en “Gatos bajo la luna”, donde se cita a Enrique Solari Swayne, célebre escritor limeño con quien Durand tuvo gran amistad, o en “Ensalmo del café”, que alude a personajes y situaciones de la vida española), transcurren en espacios no identificados y en épocas no especificadas. Sobresale, por lo tanto, una intención no solo “desrealizadora”, sino además “desterritorializadora”, lo que contribuye a acentuar un elemento: la autonomía de la ficción fantástica respecto de cualquier contexto identificable o concreto.

A efectos de explorar las líneas centrales en la identidad fantástica del autor, fijaremos, como ejes sustanciales de *Desvariante*, las inquietudes del mismo respecto de la dualidad, las fracturas temporales y la irrupción de animales que escapan a las leyes convencionales. En cada uno de estos rubros, analizaremos un cuento representativo de estos apartados temáticos. De este modo, estableceremos tanto los puntos de partida así como las innovaciones que Durand propone en su asunción de lo fantástico como expresión de contornos personales y que, al mismo tiempo, no es posible entender sin un conocimiento de la tradición, enraizada en el Romanticismo europeo y luego en el Modernismo hispanoamericano.

La dualidad en “Señor abrigo”

La dualidad o el tema del doble es uno de los lugares más frecuentados por los escritores de la Generación del Cincuenta (Honores, 2010, p. 166). Su presencia resulta permanente en toda la literatura fantástica del siglo XIX, durante la eclosión romántica impulsada por Hoffmann y luego desarrollada con renovados alcances gracias a Poe. Víctor Bravo (1987) sitúa a la alteridad en diálogo con corrientes del pensamiento forjadas después de 1850:

Como lo ha evidenciado el psicoanálisis, la manifestación del doble se encuentra en el centro mismo de la constitución del yo. El doble, como expresión de lo siniestro, aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo (...) La reflexión psicoanalítica sitúa la expresión del doble como una de las problematizaciones del yo. El romanticismo, que en un sentido general podría concebirse como una “estética del yo”, desarrolla justamente, en tanto que una de sus preocupaciones esenciales, la puesta en escena narrativa del doble. (pp. 100-101)

Con el ascenso de la Modernidad, la narrativa fantástica desplazó esa “estética del yo” mencionada por Bravo, a una expresión compleja y problemática de la crisis del sujeto moderno, a la deriva en un mundo urbano y víctima de la despersonalización, para convertirse apenas en un rostro en medio de la creciente masificación generada por la Revolución Industrial. Esta problematización del yo “desdoblado” o “disociado” en individuos distintos pero que nacen de una misma naturaleza, ya es parte de las preocupaciones de Maupassant, Stevenson y Poe en torno de un tema que no solo se estructura sobre las transformaciones sociales y políticas de una Europa en la que nació el concepto de “lo moderno”, sino además en miedos atávicos respecto de lo que anida en cada ser humano, oculto o en un estado patente que aflora en cuanto ciertas circunstancias se conjugan.

En *Desvariante*, el tema del doble es recreado desde una óptica afín a la de referentes clásicos del género. En ese sentido, el cuento “La ventaja” es una reelaboración más o menos explícita de “La nariz”, del escritor ruso Nicolai Gogol. En el relato de Durand, la nariz asume una vida distinta de la de su dueño, hasta casi independizarse en el tiempo y propiciar la destrucción de la personalidad, hecho al que ya hemos aludido en párrafos anteriores. En el protagonista habitarán dos seres que tienden a la separación absoluta, pero que al mismo tiempo son una totalidad de piezas que no pueden concebirse como distintas. En dicha ambigüedad, como ocurre en los cuentos fantásticos propiamente dichos, nace el sentido de la transgresión que descentra al individuo y lo enfrenta con desviaciones monstruosas de aquello que en apariencia se concibe como “las leyes inalterables de la realidad”. Tanto en este cuento como en otros del mismo Durand y de compañeros de generación, como Ribeyro, se reafirman las posibilidades de la “alteridad” tanto en su figuración estética, plasmada en el protagonismo del lenguaje ficcionalizador –tan afín al romanticismo y luego al espíritu moderno–, como al fuerte componente simbolizador de un ser humano inmerso en la incertidumbre de su yo indefenso ante el “otro” que lo acosa invisible-

mente, o que resulta inaccesible. Buen ejemplo de ese tipo de narración es “Doblaje”, de Julio Ramón Ribeyro⁷.

Otro texto de Durand en esa línea es “Señor Abrigo”, una interesante variación del tema del doble que trabaja ya no una parte del cuerpo como origen de la fragmentación, sino la vestimenta, entendida como un apéndice del individuo que deviene un ser autónomo, con el que cohabita y genera la situación fantástica propiamente dicha.

La historia se inicia con la aparición de don Felipe, cuyo inmundo abrigo es una simple seña de identidad, para más tarde distinguirse del portador (o hacerse “visible”). Esto permite referirnos a dos tiempos distintos: uno, cuando solo existen (en el inicio del relato), a la vista del mundo, don Felipe y su vestidura mugrienta que contrasta con el carácter apacible y educado del personaje. En el otro, luego de la “epifanía”, Felipe y “Señor Abrigo” (obsérvese el uso del tratamiento de respeto y la mayúscula), se transforman en dos seres diferenciados que también constituyen una totalidad. Es así como “los otros” ven al personaje, sin un cuestionamiento muy explícito de la desviación que el texto propone. Es esta mirada del entorno social la que construye a “Señor Abrigo”; es, al principio, una actitud de incertidumbre ante el hecho de “visualizar” a un ser en esa prenda; luego, esa especie de malestar se transforma en aceptación del fenómeno y en una coexistencia con el suceso perturbador:

Las gentes fueron reconociendo al personaje y lo llamaron “Señor Abrigo”. Tanta mugre lo recubría que hubieron de admitirlo como un ser humano. A don Felipe lo suponían –cada vez menos– su dueño. Luego cayeron en la cuenta de que entre ambos existía cierta indefinible relación. En un principio hubo desconcierto, aunque nunca alarma. Esa doble presencia despertaba extrañeza, pero el comportamiento era pacífico. (p. 57)

Son los propios actores sociales quienes entablan una suerte de lucha interna ante la transgresión que supone la instalación del “Señor Abrigo” en el seno del conjunto. Sobre la base de apariencias, valoraciones y lugares comunes, la dualidad aparece como una solución elaborada por los “otros” en

7 “Doblaje” apareció en *Cuentos de circunstancias* (1958), el segundo volumen de relatos del afamado escritor limeño. Narra la historia de un artista que, obsesionado por la idea del doble, emprende un viaje en su búsqueda. He analizado ese texto en el artículo “Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro” (*Lienzo* N.º 30. Universidad de Lima, 2009). Los otros cuentos analizados son “Los jacarandás” y “Ridder y el pisapales”.

sus ansias de atribuirle un sentido al desconcierto que don Felipe les provoca: ser dotado de rasgos positivos, como la amabilidad, y su prenda, sometida al descuido y abandono completos, del que nace la “elaboración” colectiva: ese abrigo es alguien distinto de don Felipe, oculto por la casi prodigiosa capa de suciedad, capaz de ocultar al “doble” del protagonista, que se manifiesta en el acto de la percepción por parte del grupo. En un registro casi documental, la voz narrativa en tercera persona devela este proceso de individualización del acontecimiento, gracias a la rivalidad de dos mujeres jóvenes, Mercedes y Leticia, quienes al contactar, por diversas razones, a don Felipe (hombre culto y políglota), quedan fascinadas por su *alter ego*, la prenda recubierta de suciedad que no genera asco, sino todo lo contrario. Entre los dos personajes femeninos se inicia una rivalidad secreta en torno del “Señor Abrigo”, incrementada cuando se produce un giro en la historia, es decir, la enfermedad paradójica que afecta solo a la prenda con vida propia y no a su dueño:

Hasta se tomaron radiografías. Resultaron inservibles, pues la consistencia de la mugre velaba placas: no por el espesor, sino por lo estratificada. Así había crecido y a nadie se le hubiera ocurrido investigar el punto. Lo prohibían los derechos ciudadanos de don Felipe, con Señor Abrigo implícito. En esto sí había diferencias: solo existía una persona jurídica* y el otro permanecía fuera del registro legal. No pagaba impuestos. Cierto que hubiera sido injusto exigirselos, dada su naturaleza. Señor Abrigo era el desinterés mismo. De acuerdo al sentir general había hecho voto de pobreza y aquella mugre no parecía hija del vicio, sino hermana del olor de santidad. Había trascendido toda noción de cochambre. (pp. 59-60)

El “Señor Abrigo” es susceptible de enfermedades, como cualquier ser humano; la tecnología es incapaz de penetrar las diversas capas de su “naturaleza”, pues insistir en ese punto implicaría vulnerar las garantías legales que benefician a don Felipe, pero que no son extendidas a su doble, al que la sociedad le niega un estatus similar, basado en los derechos de la persona. La voz en tercera persona, ahora en una modalidad más cercana a la digresión, realiza observaciones paradójicas y eufemísticas. El “Señor Abrigo”, afectado por los males físicos, no goza del mismo estatus que su dueño, quien es colocado en un nivel secundario. Su presencia insólita, como paradigma de lo sucio en su máxima expresión, parece colocarlo “más allá del bien y del mal”, pues el imaginario social disfraza su “mugre desestabi-

* Es una equivocación del autor, ya que una persona jurídica es una asociación, una SCRL, una SA, pero no un sujeto o persona natural.

lizadora” con una cuota de veneración propia de los seres a quienes se les adjudica la condición de santos. En realidad, se trata de una “marginalización” del ser fantástico que quiebra las expectativas de racionalidad, lo que revela que el texto es una velada y crítica alusión a la capacidad humana de encubrir, con discursos edulcorantes y fórmulas retóricas, todo aquello que no ocupe, dentro del marco de expectativas, un lugar preciso.

El cierre del texto se concentra en la enfermedad que esta vez aquejará a don Felipe y que acarreará su muerte, pero no la del “Señor Abrigo”: “Pasada medianoche, quienes de cerca velaban a don Felipe creyeron advertir que Señor Abrigo verdeció tenuemente. Nadie dijo palabra. Ya al amanecer casi era musgo. Su fuerza muda gravitaba otra vez sobre los presentes. Había sobrevivido a don Felipe” (p. 71).

La prenda, cuya existencia independiente no escindible del portador es ciertamente perturbadora, provoca una vacilación en los asistentes al velorio, pues induce a una serie de dudas acerca de cómo proceder, ya que no es solo una vestimenta, sino un ser simbiótico cuya influencia en el entorno, especialmente en Leticia y Mercedes, hechizadas afectivamente por el personaje, parece acrecentarse a medida que don Felipe, persona natural, el ser jurídico (don Felipe)⁸ es concebido como un difunto. La actitud final de Mercedes (alzar las manos para separar al “Señor Abrigo” de su dueño), revela que ella es la única en otorgarle el pleno reconocimiento y amor incondicional a la “anomalía”, mientras que “los otros” exteriorizan el sentir verdadero: temor y urgencia de acabar con ella, impidiendo que la muchacha lo extraiga del féretro y apurando el sepelio.

El bestiario insólito en “Travesía”

Otro de los dominios frecuentados por los escritores de la generación a la que perteneció Durand es el bestiario, que experimentaba un auge en las letras del continente durante la década de 1950:

El bestiario es la expresión de la irracionalidad producida por el contexto de la posguerra; es decir, como crisis de la razón, pues esta no pudo

8 Es curioso que el narrador llame “ser jurídico” a Don Felipe, tratándose evidentemente de una persona natural. Una posible explicación es que se utilice “jurídico” no en el sentido legal específico, sino en cuanto al de existencia legal, de la que carece el Señor Abrigo.

evitar ese hecho atroz, a su vez, como componente de la realidad latinoamericana, poblada por los viajeros por una fauna maravillosa y fabulosa. (Honores, 2010, p. 176)

No es este el espacio adecuado para brindar un panorama completo de su evolución a lo largo de la historia, pero es factible sostener que, sin duda, alcanza un grado máximo de realización en la narrativa hispanoamericana de mediados del siglo XX (luego del fin de la Segunda Guerra Mundial), como sugiere Elton Honores. Un texto publicado por Borges en 1957 bajo el título de *El libro de los seres imaginarios*, años más tarde reeditado como *Manual de zoología fantástica*⁹, constituye un testimonio bastante ilustrativo de las inquietudes en torno de animales fabulosos o mitológicos, fruto de la imaginación, o transformados desde lo concreto u objetivo a partir de circunstancias reales o históricas.

Tres años antes, Cortázar propuso una versión en *Bestiario*, su primer volumen de cuentos. En varios de estos relatos, la figura del animal monstruoso (es decir, que excede los marcos de la razón o el conocimiento) es de importancia capital en el desarrollo de los acontecimientos (como el tigre del cuento homónimo, las extrañas “mancuspías” de “Cefalea” o los conejos de “Carta a una señorita en París”) en tanto gravitan en los conflictos que experimentan los personajes, llevados a una situación inusual o que los coloca al límite de sus posibilidades. Otros grandes autores del Río de la Plata, como Bioy Casares o Quiroga, han incorporado a sus obras diversos ángulos afines a esta materia. Y el aporte de Monterroso y Arreola no puede ser soslayado.

Durand se orienta al bestiario sustentado en especies comunes. Esto es evidente en un relato al que ya hicimos referencia (“Gatos bajo la luna”). En

9 “*El Manual de zoología fantástica* pretende ser, tal y como Borges lo expresa en el prólogo, la primera obra en su género. El Islam y la Cábala, la literatura china, la epopeya babilónica, los clásicos griegos y latinos, la Edad Media y el Renacimiento son algunas de las fuentes de que se sirven los autores (curiosamente están excluidos los Cronistas de Indias) en su descriptivo recorrido por el bestiario de la imaginación que reúne al Minotauro, la Sirena, la Quimera, el Dragón, el Basilisco, el Cancerbero, el Ave Fénix, el Grifo, el Golem, el Simurg, etc., seres que se metamorfosean en algunos casos, para, aprovechándose del cuento literario (leyendas, libros sagrados, fábulas ...), representar lo fantástico en el sentido más atávico. Los animales soñados por Kafka, por C.S. Lewis y por Poe, tal vez como arquetipos jungianos relacionados con símbolos sexuales, o como la metáfora del mundo superior de Parménides, donde el universo es producto de un sueño, lo deífico, las metáforas de la imaginación ancestral, lo religioso y lo mágico, conforman el conjunto del desarrollo del texto.” (http://www.babab.com/no04/jorge_borges.htm)

este texto, un narrador en primera persona, en un discurso de tipo digresivo, da cuenta de las observaciones de un testigo, Enrique Solari Swayne, quien ha observado a una legión de felinos en sus rituales de apareamiento sobre una típica y desvencijada azotea limeña (la mención a las ventanas teatinas permiten tal especificación geográfica). El estilo del narrador también es explicativo y altamente connotativo: lo que el texto en realidad describiría es el comportamiento humano, que oscila entre la civilización y la barbarie en su lucha por el poder o el control sobre los congéneres. La aparente urbanidad y orden de los gatos –que el testigo ficcional Solari vislumbra paulatinamente– se quiebra de un momento a otro, siendo reemplazada por estallidos de violencia salvaje que se prolongan hasta el amanecer (Durand, 1987, p. 79); luego el orden se reinstala entre los gatos y retornan a la normalidad, para seguramente reiniciar el ciclo apenas anochezca. Lo fantástico irrumpe en cuanto el testigo, por casualidad, accede a una revelación insospechada sobre los gatos, escudados por costumbre en las sombras e inaccesibles por excelencia, debido al espacio en el cual se desplazan, lejos de las indiscretas miradas humanas.

Otros escritores como Loayza, Rivera Martínez o Sara María Larrabure, de acuerdo con Honores (2010, p. 177), son más cercanos al registro literario o mitológico de Borges, como ocurre en “La bestia”, del primero de los citados, o en “El unicornio”, del segundo. De ahí que no pueda hablarse de una homogeneidad en los modos de encarar el tema del bestiaro por parte de los escritores peruanos de ese período.

El mismo Durand, en otro relato de *Desvariante*, confirma esa heterogeneidad y diversificación de tratamientos. Mucho más “narrativo” que “Gatos bajo la luna”, “Travesía” es un cuento de factura clásica, tributario quizá de Poe (“Manuscrito hallado en una botella”) y de la narrativa del mar, representada por escritores de la talla de Verne, Conrad, Stevenson y Melville. Se trata, en consecuencia, de una simbiosis entre la tradición fantástica y el género a veces mal llamado “de aventuras”, pues las peripecias son apenas la anécdota que disfraza una reflexión filosófica y moral sobre el ser humano.

“Travesía” narra la historia del Niágara, un barco que transporta desde el puerto de Hamburgo, Alemania, un cargamento de canarios. El inicio *in media res* anticipa el protagonismo de las aves en el desarrollo de la historia. Típica nave comercial, el Niágara lleva como pasajeros exclusivos a veinticinco mil ejemplares de esa especie, cuyos sonidos impregnan el ambiente hasta ejercer un dominio absoluto:

En cubierta, en el puente, en las bodegas, trinos y gorjeos, jaulas y más jaulas, un piar desbordante y ese revoloteo que amarillea el espacio, detrás de los alambres. Pasajeros del *Niágara*, veinticinco mil canarios surcan el océano. Fresca alucinación de cánticos avanza entre las olas y allá atrás, en los muelles de Hamburgo, quedó el anuncio: iba a estallar la guerra. (p. 50)

El negociante está sometido a una tensión adicional, que es la de huir de Europa cuanto antes, pues resulta inminente el estallido de un conflicto, con probabilidad la Segunda Guerra Mundial en los días de la invasión a Polonia por las tropas de Hitler. Se trata, en consecuencia, de un contexto histórico y geográfico identificable.

La situación inicial está planteada desde las urgencias propias del comercio de bienes y la posibilidad de que la carga viviente no llegue a su destino. Por otro lado, esta ha incrementado su precio al tratarse del último lote en abandonar Alemania antes del estallido del conflicto global. El narrador en tercera persona asume esta vez un registro más distante de los hechos que en “Señor Abrigo”; el uso del presente, como en otros relatos de Durand, coloca a la voz enunciativa en una ubicación intermedia, puesto que a pesar de no ser partícipe de los sucesos, aproxima al lector a ellos vía una impronta dramática que va *in crescendo* a medida que los tripulantes humanos, al servicio exclusivo de los miles de ejemplares de esas aves, se internan en el océano. Todas las preocupaciones a bordo se concentran en la supervivencia de estos seres. La referencia a la guerra, focalizada desde la perspectiva del comerciante, supone un factor adicional que irá preparando el escenario para la irrupción del acontecimiento anómalo o perturbador del orden; alude a una maquinaria que acaba de iniciar su funcionamiento letal, así como los subordinados del mercader también operan una especie de mecanismo conducente a que los canarios lleguen a buen destino:

Entre el incesante tejido de pequeñas alas, seis hombres cumplen el trabajo diario. Uno cambia el agua, dos limpian el suelo, otros llevan alpiste y lechuga. Un vejete corta largas uñas a canarios mandarines. Todos vigilan el cielo, temerosos de aves de rapiña. Si alguna se acerca la espantan y la porfía puede ser larga. Mejor así, para romper la monotonía. (p. 52)

El mercader y sus hombres viven una experiencia similar a las descritas en la “narrativa del mar”, puesto que deben luchar contra una naturaleza desencadenada, siempre ingobernable e imprevisible. Es ese orden natural, del cual han sido apartados los canarios, el que de manera paulatina se transforma.

El cielo libre de nubes poco a poco quedará oscurecido y se desencadenará la lluvia. Este suceso debe considerarse el punto de quiebre, pues luego de las observaciones ambiguas del capitán del navío, en cuya cubierta están depositadas las jaulas, se produce una inexplicable metamorfosis de las aves, relacionada con la lluvia y la oscuridad que envuelve al buque:

Empezó a atisbar. Sus ojos jamás le habían fallado bajo ninguna luz. Sin embargo prefirió detenerse y volver a mirar. Entonces acudió a uno de los hombres del mercader. Aunque el barco se movía y el piso estaba hecho un charco, lo alcanzó a toda prisa y le habló al oído. Gran revuelo y la noticia corre: son gatos. Todos gatos negros, hasta el último. (p. 53)

Este episodio marca el tránsito de una “normalidad” –pese a lo curioso del cargamento– a una ruptura que colisiona de manera frontal contra el marco de expectativas de los personajes y del lector. El marinero, experto y veterano en tantas lides, es el portavoz de ese asombro ante lo desconocido que ha irrumpido ante la desesperación del mercader, quien ve afectados sus intereses económicos. Coincide con la caracterización de Roas (2011):

[...] lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores: lo imposible es aquello que –como el libro de arena borgesiano– no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según dicha concepción. (p.45)

No es gratuito que los canarios, al sufrir la sorprendente mutación, sean ahora gatos negros; en el imaginario colectivo, el instinto cazador de estos felinos halla en las pequeñas aves su presa más frecuente. El hecho de que el depredado se identifique con el depredador, invirtiendo los roles, dota a la anécdota central de un componente tragicómico. También es significativo que el color de los gatos enjaulados sea el negro, asociado a las prácticas de culto al demonio y a la hechicería. Por último, es visible una estrategia “surrealizante”, a la manera de los cuadros de Magritte¹⁰, en los cuales aspectos

10 Rene Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 - Bruselas, 1967). Pintor belga. Durante un primer período la obra de Magritte estuvo fuertemente influida por la figura de De Chirico y por la atmósfera misteriosa de sus pinturas. Más tarde entró en contacto con la vanguardia parisina del momento, presidida por André Breton, y comenzó a desarrollar un surrealismo que iría evolucionando con los años hacia un estilo muy personal, cuyos símbolos giran con frecuencia alrededor de la relación entre el lenguaje y sus objetos. (<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/magritte.htm>)

del orden establecido por la percepción sufren modificaciones sutiles que alteran por completo los patrones intelectivos, propios de la rutina. Las decisiones que toman los personajes ante los acontecimientos “imposibles” afianzan, por otro lado, la atmósfera de ambigüedad o de indeterminación. Pese al evidente asombro que la metamorfosis de los canarios produce en ellos, los marineros, por orden del capitán, proceden a depositar a los animales durmientes en la bodega, en un orden sistemático y rayano en lo obsesivo. Aquí entran en conflicto dos perspectivas: la del mercader, para quien el lote podría alejarse por los aires (la condición latente de canarios está refrendada por los documentos de compra), mientras que el capitán considera, dentro de un pragmatismo, lo irreversible de la situación: son gatos dormidos y todo lo que hará por ellos es alejarlos de la lluvia. Lo humorístico convive aquí con la realización del suceso inexplicable; luego, estas actitudes se invertirán (Durand, 1987, p. 55).

No obstante, las conductas absurdas del mercader y del capitán, frente a la realidad, es decir, la conversión de una especie en otra, contiene un ingrediente prospectivo, pues anticipa veladamente la conclusión del relato: al llegar a una isla deshabitada, donde no hay población animal de ningún tipo y donde la tripulación renueva la provisión de agua, los felinos despiertan. Un verdadero enjambre desciende del barco e invade la isla, ante la desesperación del mercader, quien los sigue, frenético. La escena final sugiere una “reconversión” de los gatos en la especie original: “No eran murmullos, era un sonido claro. Cesaba y volvía. Llegaba de muchas partes e iba creciendo hasta que de la isla entera fueron elevándose bandadas de voces” (p. 56).

El quiebre temporal en “El árbol perdido”

La última y más explícita inquietud de Durand en su construcción de lo fantástico es la fractura del tiempo o la transgresión de su flujo normal. El tema es frecuentado en *Desvariante*, en consonancia con su desarrollo y tratamiento por parte de autores canónicos hispanoamericanos, como los ya mencionados Borges, Bioy Casares y Cortázar, quienes trabajan modelos y estructuras que van de los planteamientos “clásicos” del asunto (los dos primeros) hasta elaboraciones más atrevidas e innovadoras, como los relatos de Cortázar, a la manera de “La noche boca arriba” o “Todos los fuegos el fuego”. En la narrativa peruana contemporánea de Durand, lo han practicado con brillo Ribeyro, Buendía y Adolph en diversos momentos de su producción. Estos quiebres suelen, en muchos casos, involucrar al espacio (Cfr. Honores,

2010, p. 195), que termina siendo igualmente objeto de un entredicho relativizador que induce a la vacilación exigida por Todorov en cuanto a qué es lo fantástico propiamente dicho y lo que se ubica en las proximidades.

En el caso de José Durand, relatos como “La cita”, “Desvariante” y “Ensalmo del café”, siguiendo usos no ortodoxos, combinan, en diversos grados, las situaciones desestabilizadoras del tiempo que involucran, de un modo u otro, la fractura del espacio. Sobre el primero de estos textos, Martínez Gómez (1992) emite juicios extensivos a los restantes en relación a personajes que experimentan un cambio en la percepción del tiempo, es decir, se instalan en un cauce alterno que sigue su propio curso:

En este relato en que las imágenes del sueño y la vigilia no parecen distinguirse, el protagonista experimenta un tiempo subjetivo perezoso, lento, en relación al tiempo de los relojes, durante un breve trayecto en un autobús urbano. Al privilegiar el tiempo subjetivo se anulan las fronteras entre los sueños y la realidad: se transgrede el orden cíclico de la noche y el día y el ritmo natural de la existencia para vivir la vida como un sueño permanente. (p. 151)

El cuento que cierra el volumen, “El árbol perdido”, sin apartarse necesariamente de las premisas anteriores, encara la desviación del curso normal del tiempo, sumando a ello elementos que se apoyan en la memoria y en su ejercicio constante que tiende a reconstruir un estadio anterior. Aquí, el tiempo subjetivo queda enmarcado por la búsqueda persistente del pasado que encarna Alberto, el protagonista, obsesionado por el recuerdo de su padre, un famoso botánico de apacible y metódica existencia, en contraste con los intereses más prosaicos de la familia. Alberto, por el contrario, es el único de sus hijos con quien mantiene una profunda comunicación en torno de sus descubrimientos y su visión del mundo. Ese es el eje de la narración, que incluye además una suerte de “educación sentimental” (determinada por la aparición de Cecilia) en paralelo a la expectativa que Luis Hinojosa ha creado en torno de un misterioso árbol que hijo y padre vieron crecer, una especie nueva sobre la que el estudioso publicará un libro.

La simbología de este ser vegetal es muy rica en la historia de la cultura y de las creencias religiosas, como lo describe Juan Eduardo Cirlot en su consultado *Diccionario de símbolos*. Esos componentes antropológicos que subyacen al texto le insuflan otra dimensión a la experiencia del muchacho, quien poco a poco deberá “iniciarse” en la vida adulta, evocando la idea del “viaje” como una serie de fases a través de las cuales el sujeto crece como

persona y se hace más sabio. Otra de las claves de lectura es, sin duda, la imagen del árbol como la conexión del cielo y de la tierra, una especie de puente o puerta que en el cuento de Durand será la conexión con el pasado –su rescate del olvido–. Esa vía será atravesada no sin dolor por el protagonista que, a su vez, será la ruta del conocimiento: a medida que avance en su recuperación de la memoria, habrá alcanzado la sabiduría, la capacidad de discernir sin extravíos. En tercer término, según observa Cirlot, el árbol es una representación de la vida del cosmos y su capacidad de regeneración¹¹.

La estructura del discurso narrativo es retrospectiva: se inicia con el personaje principal paseando por el huerto de otra casa, años después de lo vivido junto a su padre, y luego se inserta un *flash-back* para un retorno al punto de partida en los fragmentos conclusivos del relato. Alberto tendrá que enfrentar pruebas severas; la primera de ellas será la partida de Cecilia, quien se trasladará a otro lugar de residencia. La ruptura forzada y el fin del primer amor para Alberto también significarán su ingreso a la vida adulta y a las responsabilidades propias de la carrera universitaria por la que ha optado. Tendrá que abandonar forzosamente el paraíso idílico de su infancia. A ello seguirán otros bruscos quiebres, como la muerte de su padre y el silencio definitivo de Cecilia, con quien no volverá a comunicarse, salvo una vez y por carta. La narración en tercera persona, focalizada desde la mirada de Alberto, se construye sobre esta secuencia de desilusiones que poco a poco distancian al personaje de los días felices de su infancia, cuan-

11 Según Cirlot, el árbol... “Es uno de los símbolos esenciales de la tradición. Con frecuencia no se precisa, pero algunos pueblos eligen un árbol determinado como si concentrase las cualidades genéricas de modo insuperable. Entre los celtas, la encina era el árbol sagrado; el fresno, para los escandinavos; el tilo, en Germania; la higuera en la India. Asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en las mitologías; Attis y el abeto; Osiris y el cedro; Júpiter y la encina; Apolo y el laurel, significando una suerte de “correspondencias electivas”. El árbol representa en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Elíade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce cronológicamente por “realidad absoluta”, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje. Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste).” (citado en: http://www.madrimasd.org/blogs/biologia_pensamiento/2010/05/25/131809)

do fungía de “cómplice” muy enterado de las búsquedas de su padre, que trascendían lo meramente científico para convertirse en una comprensión del sentido de la vida y su conexión con el cosmos.

La lenta distorsión del orden temporal, que se filtra de manera imperceptible, ocurre cuando el protagonista, en su reencuentro después de años con la familia (esta se ha trasladado a otro domicilio), se entera de que la casa entrañable ya ha sido vendida, decisión ante la cual él se había resistido. El pasado se desarticula, por cuanto todo lo relacionado con él es negado a través de los actos de sus familiares, que tratan de huir de los recuerdos y de todo lo que se vincule con ellos. Así, Alberto emprende un viaje emocional en una trayectoria opuesta a la del resto; su última visita a la casa de su niñez, ocupada por sus nuevos propietarios, es la primera estación:

Se precipitó por la entrada lateral, rodeó la casa y de pronto se detuvo. Lo que tenía enfrente era un jardín japonés. “Ha costado mucho trabajo y mucho dinero hacerlo pronto.” No quiso saber de quién era la voz. Recorrió el lugar en todas direcciones. El árbol ya no existía. (p. 105)

Mientras la familia, indiferente a las angustias de Alberto, se mantiene por completo al margen, concentrados en el presente, el protagonista intensifica la necesidad de trasladarse en el tiempo tan solo valiéndose de la nostalgia y de una desesperación creciente ante el riesgo de perder esa existencia arcádica de sus primeros días. Un segundo puerto de tránsito es la infructuosa búsqueda del libro escrito por el botánico, que por fin desentrañaría la identidad del elusivo árbol, que ya se revela como la principal obsesión, enigma no resuelto que al final cerraría el círculo y otorga significado integral a las peripecias: el reencuentro con el padre desaparecido. La ausencia de los originales y de pistas en torno del destino del volumen impulsa el traslado de Alberto a otras latitudes, llevando consigo la tenue esperanza de encontrar el árbol. El transcurrir de los años no destruye ese deseo; por el contrario, parece intensificarlo. La familia que ha formado también manifiesta la actitud displicente de su madre y hermanos. Es esa voluntad del sujeto la que propicia, en el cierre del cuento, la reaparición de aquello que lo desvelaba. En una casa y huerto, similares a los de sus primeros tiempos, cree ver el árbol, joven, ya aludido en el segmento inicial del texto, antes del largo pasaje retrospectivo:

Apareció por fin, más allá de su fe. Otra vez ante el árbol, ahora de juventud inexplicable. Así era. Sobreviviente ignorado, como el de su padre y sus recuerdos. Quizás lo recuperó a fuerza de memoria.

Había aguardado media vida, callado y terco. Más que a recompensa, le sabía a bendición, pero la inquietud apagaba su júbilo. Cerraba los ojos, cavilando, y volvía a mirar. Faltaba el libro de su padre. Otros completarían el hallazgo, ya habría cómo. (p. 107)

La distancia geográfica y, sobre todo la afectiva en relación a los suyos –brecha que se incrementó con el transcurrir de las décadas–, han propiciado, por parte de la memoria anhelante, una reconstrucción minuciosa del árbol, esquivo e inubicable a lo largo de la existencia del personaje principal: una quimera en la que cifró todo su proyecto vital. El azar conduce a Alberto a una especie de “descubrimiento” inesperado o de estado iluminativo, en el cual las piezas se han unido, finalmente. La indeterminación (el protagonista no asegura que sea el mismo árbol, lo que mantiene la situación dentro de un marco de duda) que impregna a los últimos instantes (reconciliación del sujeto con su identidad) pierde terreno ante otro rescate: Alberto, luego de una evocación melancólica del amor ya remoto, ve otra vez a Cecilia, cuyo recuerdo es inseparable del árbol, lo mismo que el padre. Esta epifanía donde la niña aparece sonriendo, convence al protagonista de su retorno al pasado y además de lo inevitable: él ya es otro y en eso no hay marcha atrás.

La significación de la obra de José Durand para la literatura peruana, y en especial, la narrativa fantástica, es de gran relevancia. Conocedor erudito del género, los relatos de *Desvariante* recogen con originalidad los grandes temas de la corriente, enriqueciéndolos no solo con una utilización privilegiada del lenguaje, sino además con un sutil manejo de las referencias culturales sobre las que se edifican las ficciones. Su mirada abre un espacio para el humor basado en lo paradójico y se desplaza con soltura de lo fantástico propiamente dicho a lo insólito o incluso a lo real maravilloso. Eso demuestra su eclecticismo formal y de contenidos.

Dentro de la llamada Generación del Cincuenta, Durand, como otros autores de importancia, fue uno de los responsables de introducir tratamientos y enfoques muy distintos de las prácticas narrativas imperantes en el Perú durante medio siglo. Impulsa lo fantástico a un territorio más autónomo y diferenciado que en períodos anteriores, aunque, como ocurre con la mayoría de sus compañeros de ruta, el sistema literario lo desplazará a casilleros periféricos y subordinados a la hegemonía del realismo, que aún por varias décadas será considerado por la institución como la estética dominante. Sus vínculos con escritores de la talla de Monterroso o Arreola, influyen mucho en la construcción de su identidad artística.

Junto a libros fundacionales, como *Cuentos malévolos*, de Clemente Palma, *El retorno de Aladino*, de José Adolph, *El avaro*, de Luis Loayza, y *Escuchando tras la puerta*, de Harry Belevan, el volumen *Desvariante* constituye una pieza fundamental en la formación de una corriente fantástica con identidad propia y progresiva (y segura) emergencia en la literatura peruana moderna.

Referencias

- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1957). *Manual de zoología fantástica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, V. (1987). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cirlot, J. E. (1968). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Siruela.
- Durand, J. (1987). *Desvariante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Tierra Firme.
- Durand, J. (1950). *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- González Vigil, R. (2008). *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.
- Güich Rodríguez, J. (2009). Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro. En *Lienzo*, 30, 121-133.
- Honores, E. (2010) *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores.
- Martínez Gómez, J. (1992). Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En Enriqueta Morillas, V. (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Monguió, L. y Colombi-Monguió, A. de (1993). José Durand (1925-1990). En: Luis Cortest (Ed.). *Homenaje a José Durand*. Madrid: Editorial Verbum SL.
- Ribeyro, J. R. (1989). Doblaje. En *La palabra del mudo*. Antología. Lima: Editorial Milla Batres.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma.

La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro

Alejandro Sustí

A veinte años de su muerte, la figura de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) prevalece en el ámbito de la cuentística peruana del siglo XX como una de las más relevantes y completas muestras del quehacer narrativo. Como ya ha señalado la crítica, su obra discurre por una serie de modalidades discursivas que incluyen, entre otras, el relato de corte neorrealista, la autobiografía, el humor sarcástico y el cuento fantástico¹. Esta multiplicidad de facetas –desarrollada a lo largo de un periodo de aproximadamente cuarenta años– contribuyó a la creación de un universo ficcional en el que se da forma a espacios, tiempos y personajes cuya vigencia persiste en el imaginario del lector contemporáneo. Dentro de este amplio y complejo universo ficcional, es necesario señalar que desde los inicios de su producción narrativa, Ribeyro cultiva la modalidad de lo fantástico², presencia que

1 Como bien sabemos, la bibliografía sobre la obra de Ribeyro es vasta. Solo en la última década se han publicado un sinnúmero de artículos y libros; entre estos últimos, destacan los de Peter Elmore (2002) y Giovanna Minardi (2002).

2 Elton Honores (2010) –en el marco de su estudio sobre la narrativa peruana del cincuenta y, en particular, sobre la consolidación de una tradición de lo fantástico en ella– demuestra que en sus inicios Ribeyro formó parte de un grupo de escritores de su generación que cultivó lo fantástico: “La década del cincuenta presenta una primera modernidad narrativa, una suerte de eclosión, en autores como Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, Luis León Herrera, Felipe Buendía, Alfredo Castellanos, entre otros. Es, pues, un grupo fundamental, sobre todo en su línea fantástica” (p. 55). Honores, además, subraya el papel que la prensa cumplió en la difusión de esa producción. Ribeyro, ya desde inicios de esa década, publicó cuentos fantásticos principalmente en revistas, algunos de los cuales recién serían incluidos más adelante en su segundo libro *Cuentos de circunstancias* (1958) (“La insignia”, por ejemplo, al que se agregaría “Doblaje” de fecha posterior). Muchos años después, Jorge Coaguila (1995) se encargará de publicar en libro los cuentos que solo fueron publicados en revistas.

más tarde reaparecerá intermitentemente a partir del segundo volumen de sus cuentos, *Cuentos de circunstancias*³, sin embargo, a pesar de esta persistente presencia, algún sector de la crítica ha señalado que lo fantástico no llega a plasmarse con la solidez y coherencia del llamado “realismo crítico”, en particular, a partir de la primera parte de la década de los años sesenta⁴.

La predominancia del realismo en la cuentística de Ribeyro merece algunas reflexiones preliminares acerca de la naturaleza del texto fantástico así como el carácter de toda representación de lo real fundada en el lenguaje⁵. En primer lugar, se funda en una rígida dicotomía que produce una separación entre un discurso hegemónico tipificado como “realista” frente a otro, periférico y extraño, identificado como “fantástico”⁶. Como se verá más

-
- 3 Sobre la persistencia del vínculo de Ribeyro con lo fantástico, señala Enrique Cortez (2008): “Se trata de un ejercicio intermitente, presente tanto al inicio de su escritura de narrativa breve como en su etapa de mayor madurez como narrador. Esa intermitencia sobre la que no vuelve, sino de manera marginal (...) coloca sus cuentos fantásticos en una orilla de su obra, sugestiva y elocuente, que reúne signos sobre su trabajo y figuración como autor” (p. 2).
- 4 Elmore, por ejemplo, relaciona esta hegemonía con el influjo de las ideas de Jean Paul Sartre en la “intelligentsia progresista latinoamericana” de la época. Según el crítico, “el realismo crítico, así como el procedimiento de colocar en primer plano los impasses morales de los personajes, hacen su aparición temprana en la obra de Ribeyro, pero en el curso de la década —y, sobre todo, de su primer lustro— alcanzan una visible hegemonía” (p. 93).
- 5 Enrique Cortez (2008), a partir de la revisión del corpus crítico sobre la obra de Ribeyro, concluye en que “[e]l comentario y la valorización de los cuentos fantásticos de Ribeyro desde una perspectiva realista es una constante en la mayoría de trabajos críticos sobre su obra” (p. 2).
- 6 En algunas declaraciones, Ribeyro expresa su disconformidad con esta dicotomía e, incluso, su duda acerca de haber escrito cuentos fantásticos: “en realidad no estoy muy seguro de haber escrito cuentos fantásticos. Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en el cual las referencias a la realidad son escasas” (Coaguila, 1998, p. 293). Por otro lado, en una entrevista concedida a Giovanna Minardi, el autor señala: “En realidad, hacer una distinción entre lo que es realista y lo que es fantástico es una distinción demasiado académica y, a la vez, escolar. Yo podría incluso decirle que esta apreciación que ha hecho usted es justamente al revés: mi primera obra ha sido una de tipo fantástico, de juventud, y que luego más bien he empezado a hacer una obra realista. Podría sostenerse eso: sin ceñirse a esos criterios de lo real y de lo fantástico, creo que *una obra está hecha de ondulaciones, es una cosa muy sinuosa en la cual uno va pasando de relatos que están muy inspirados en experiencias inmediatas, en hechos vividos, reales, a otros más imaginativos*. Al mismo tiempo en que uno vive ese tipo de relatos, hace otros que tienen más relación con la imaginación, con el sueño, con la fantasía. En realidad escribo indistintamente, siempre he escrito relatos que pueden llamarse realistas y relatos que pueden llamarse imaginativos

adelante, esta separación resulta problemática en la medida en que soslaya uno de los rasgos fundamentales que consiste en la “des-realización” presente en un número significativo de cuentos de nuestro autor⁷ y, además, contradice el principio de dialogicidad y complementariedad entre ambas categorías ejemplificado a través del “realismo de lo fantástico”⁸, que demuestra cómo lo extraordinario/imposible surge en el seno de una realidad absolutamente normal/ordinaria.

Otra limitación de la dicotomía se deriva de las transformaciones históricas que sufre toda noción de “lo real” por el hecho de tratarse de una construcción subjetiva y compartida socialmente (Roas, 2009, p. 6): “lo real” es una categoría definida históricamente y producto del modo como una determinada sociedad concibe en un determinado periodo aquello que considera “posible” o “imposible” de suceder, de lo cual se desprende que aquella literatura que definimos como “fantástica” implícitamente alude a la forma como estas dos categorías conviven en el momento en que el texto se produce y es decodificado por los lectores⁹.

sin ser realmente fantásticos, porque yo no practicaba la literatura fantástica, como en el caso de Edgar Alan Poe o algún otro autor. En fin, hago relatos realistas donde algunos se deslizan hacia lo imaginativo” (Coaguila, 1998. pp. 207-208).

7 Juana Martínez Gómez (1992) –citada por José Güich (2009)– hace una observación temprana de este procedimiento en los cuentos de Ribeyro: “La mayoría de sus cuentos, sin llegar a ser fantásticos en un sentido neto del término, están impregnados de una cierta irrealidad que invade lo cotidiano creando una atmósfera extraña que alcanza al propio lector. Esto suele ocurrir en relatos que construyen sobre un desajuste entre dos niveles de la realidad, como en ‘Explicaciones a un cabo de servicio’, ‘Los cautivos’, ‘Bárbara’, ‘El marqués y los gavilanes’, etc.” Güich, a su vez, señala lo siguiente: “Ampliando el comentario de Martínez, lo mismo debe afirmarse de textos como ‘La insignia’, ‘La molicie’, ‘Por las azoteas’ o incluso ‘Silvio en el rosedal’, en los cuales no existe una contravención efectiva de las leyes naturales o de la lógica (visible exigencia de teóricos del género, como Todorov), pero sí una intromisión de lo insólito o lo extraño en el curso de la anécdota, que distancia al relato de una perspectiva meramente fotográfica u objetiva de la realidad” (p. 122).

8 Esta noción es planteada por David Roas (2011).

9 Como bien ha señalado Roas (2009), “la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional” (p. 2); sin embargo, según el crítico, en el siglo XX se produce un profundo cambio de paradigma científico como producto de las transformaciones suscitadas por la teoría de la relatividad de Einstein que “abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos” (p. 2). De esta manera, según Roas, “como dice Brian Greene (2006,

Por otra parte, el concepto de “realismo” –aplicado al ámbito de las ficciones literarias– obedece a una forma de entender y tipificar la relación que se establece entre un sujeto observador y un objeto observado y, por extensión, a una concepción del lenguaje como instrumento de representación de lo real basada en la existencia de una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. Paradójicamente, es sobre esta concepción de “lo real” que se funda el texto fantástico pues, como apunta Roas (2011) “[a]firmar la «verdad» del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la «verdad» del fenómeno fantástico” (p. 111)¹⁰. También es cierto que en el ámbito de la literatura la relación entre “lo real” y “lo fantástico” –como también se deduce de la variabilidad de nuestras concepciones sobre “lo real”– está sujeta a modificaciones a través del tiempo, lo cual hace posible la postulación de una “evolución de lo fantástico”¹¹; estas transformaciones atañen al diseño de nuevas estrategias narrativas que muestran una atención cada vez mayor a los medios de representación del fenómeno fantástico e involucran una “dimensión autorreflexiva”, en particular en lo que atañe a la precisión lingüística (Roas, p. 130). Todo ello da lugar a uno de los rasgos de la literatura fantástica de inicios del siglo XX y que consiste en el protagonismo de la reflexión crítica acerca de la adecuación de la representación lingüística, esto es, el cuestionamiento de los poderes mimé-

p. 19) [la visión del tiempo y el espacio] pasaron como «estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen del estado de movimiento del observador». Roas también observa el papel que le cabe a la mecánica cuántica en el desarrollo de una nueva concepción acerca de la naturaleza y la realidad y cuyo principal hallazgo consiste en que “el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad de lo que observa. De este modo, la realidad deja de ser objetiva y «externa», pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella” (p. 3).

10 Según el crítico, “el narrador debe presentar el mundo del relato [fantástico] de la manera más realista posible. La construcción del texto fantástico estaría guiada –paradójicamente– por una «motivación realista»” (p. 112).

11 “[...] a fin de hacer creíbles los extraordinarios acontecimientos relatados a unos lectores cada vez más escépticos, los narradores [...] han ido intensificando progresivamente la cotidianidad de las historias. A lo que hay que añadir que esa es también una manera de despertar el interés de unos lectores (y espectadores) que, con el paso del tiempo, conocen cada vez mejor las convenciones formales y temáticas de lo fantástico, y, por tanto, se dejan sorprender con menos facilidad” (Roas 2011, p. 114).

ticos del lenguaje y, con ello, la deconstrucción de los niveles tanto lingüísticos como ideológicos de la representación (Roas, pp. 130-131)¹².

Es necesario, por lo tanto, precisar que la dicotomía “realismo/fantástico” adoptada por la crítica en el análisis de la cuentística de Ribeyro resulta inadecuada pues elude la posibilidad de un diálogo entre ambas instancias, así como se funda en la mutua exclusión de esos términos, hecho que además contradicen los claros indicios que se manifiestan ya en los primeros cuentos de nuestro autor en los que más bien prevalece lo fantástico junto a otras categorías como lo absurdo, lo extraño y lo onírico, indicios que no obedecen exclusivamente a la influencia de autores canónicos —Maupassant, Kafka, entre otros— como afirman algunos críticos¹³, sino más bien al ensayo de una serie de recursos que más tarde

12 Conviene subrayar que algunos de estos procedimientos se encuentran en estado incipiente en los orígenes del modo de lo fantástico. Así, en su clasificación de procedimientos formales y temáticos presentes en los textos fantásticos, Remo Ceserani (1999) señala la aparición del “distanciamiento, la manipulación consciente y paródica de los procedimientos narrativos, el gusto por poner en relieve, y hacer explícitos todos los mecanismos de la ficción. La narrativa fantástica tiene en sí esta ambigüedad: en ella está la voluntad y el placer de emplear todos los instrumentos narrativos para atraer y captar al lector en la historia, atraerlo a su interior; y también está el gusto y la complacencia de recordarle a ese mismo lector que se trata de una historia” (p. 101).

13 Por ejemplo, Elmore (2002) señala que “antes de su primer libro, los tanteos con los que Ribeyro pagó su noviciado lo mostraban como un epígono de Kafka; esa frecuentación inicial de la literatura fantástica resurge, potenciada, en el segundo volumen” (p. 61). Para el crítico, en *Cuentos de circunstancias*, “el examen de relaciones de poder en un marco social definido —es decir, la inquisición neorrealista que sella, formal e ideológicamente *Los gallinazos sin plumas*— persiste, aunque esta vez no ocupe el primer plano, en un libro cuyas líneas de fuerza pasan sobre todo por las zonas de lo fantástico, el humor y la forma autobiográfica” (p. 61). Por su parte, mucho tiempo antes, Washington Delgado (2008) —quien prologó la edición de *La palabra del mudo* de 1973— también hace alusión a la influencia kafkiana, además de la Borges: “El mundo de la fantasía onírica, alucinada y desbordante, que aparece de manera continua en la obra de Ribeyro, desde el primer libro hasta el último, está ciertamente vinculado a las novelas de Kafka y a los relatos de Jorge Luis Borges, pero en Julio Ramón Ribeyro se enriquece con unas notas de ironía triste, de pesimismo melancólico que le dan a estas fantasías cosmopolitas y abstractas un aire hondamente personal como aparece, por ejemplo, en ‘La insignia’, acaso el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta, en donde la visión fantástica y absurda de las cosas nos descubre un mundo banal y sin sentido, el mismo mundo, en el fondo, de sus relatos realistas” (p. 298).

se harán recurrentes en su cuentística, tales como el extrañamiento y preparación de atmósferas, experimentación con el lenguaje, entre otros¹⁴.

Los primeros cuentos (1949-1953): “abandonar intacto el enigma”

Una primera aproximación a estos cuentos revela la presencia de personajes inmersos en situaciones y espacios enrarecidos cuya identidad se hace gradualmente irreconocible. Aun en el caso de un relato como “La vida gris” –aparecido en una fecha tan temprana como 1949–, lo extraordinario surge en medio de una realidad absolutamente anodina que no merece la atención del narrador como tampoco la del lector: lo desconcertante reside en el interés de narrar una existencia en la que no hay nada que narrar: “Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto. Se deslizó por el mundo inadvertidamente como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre la sombras” (p. 83)¹⁵. La total ausencia de eventos significativos en la vida del personaje hace paradójica la sola existencia del relato, lo cual acentúa el carácter absurdo que se esconde detrás de la existencia: relato y personaje forman una sola unidad simbiótica que coincide en subrayar una tensión que subyace bajo la aparente normalidad de la vida. Incluso, el único evento significativo es un producto del azar –un premio de la lotería– y es asumido como algo necesario:

Era justo que esto sucediera en su existencia: de lo contrario su vida habría sido tan absolutamente mediocre, que se hubiera convertido en un caso interesante, excepcional de mediocridad, y en consecuencia hubiera dejado de ser mediocre, puesto que ya era interesante. (p. 87)

14 Quizás también sea necesario agregar que esta aparente marginalidad de lo fantástico en la cuentística de Ribeyro es un nuevo indicio de la incompreensión y exclusión que sufre este modo en nuestra literatura desde su aparición a mediados del siglo XIX y posterior desarrollo a lo largo de los siglos XX y XXI. Me baso para ello en una de las conclusiones que plantea Honores: “Lo que ha caracterizado al proceso de construcción de un corpus narrativo peruano, es la exclusión de lo fantástico. Las antologías han consolidado un corpus narrativo bajo una premisa: es realista. Por ello, todo aquello que no es ‘realista’ o escapa a los códigos de representación del realismo, ha sido dejado de lado. En los años cincuenta, se va cimentando en los estudios la imagen de la narrativa peruana como realista, construyéndose así un discurso oficial tradicional que asume y reconoce principalmente la producción narrativa realista e indigenista, que se prolongará hasta la fecha” (p. 221).

15 Todas las citas, a excepción del cuento “Demetrio” que analizaremos más adelante, se hacen por la edición de Jorge Coaguila (1995).

Cada acto parece guiado por un vacío existencial frente al cual el personaje no se rebela: cercado por los paréntesis de una existencia sin sentido, Roberto finalmente se encamina hacia su propia aniquilación y es borrado por el olvido sin dejar huella alguna:

De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido, como un aerolito que cayera sin dejar estela, como un fuego que se apagara sin dejar cenizas. Se hundió en la nada llevándose todo lo que tuvo; cuerpo y alma, vida y memoria, latido y recuerdo. (p. 88)

En los siguientes relatos de esta primera etapa, se introducen nuevos indicios/metáforas del vacío existencial en que viven los protagonistas. En “La huella”, por ejemplo, lo extraordinario es representado bajo la apariencia de “una mancha negra sobre el suelo” cuyo origen solo se establece hacia el final del relato. El narrador no proporciona ninguna información que permita situar al personaje en un tiempo determinado: se trata de un ser que camina mecánicamente por el espacio de la ciudad hasta descubrir la presencia de una mancha en su camino. Luego intuye que se trata de su propia sangre, hecho imposible sobre el cual el narrador no proporciona ningún tipo de explicación: “Aquellas manchas tenían algo de común por él, a punto de que juraría que habían brotado de su propio cuerpo” (p. 89). Este hecho anormal, por lo demás, surge en medio del escenario de la vida cotidiana del personaje: las manchas trazan una trayectoria que lo conduce directamente hasta su dormitorio luego de caminar por muchas cuadras y adentrarse por su propio barrio. Incluso, en un determinado momento, el personaje cree reconocer un pañuelo abandonado en la acera que lleva sus propias iniciales.

Tal como sucede en “La vida gris”, el rol que les toca cumplir a estos sujetos es de una absoluta pasividad –aun cuando el protagonista de “La huella” se ve impelido a buscar el origen del evento extraordinario–, pues se ven afectados por fenómenos sobre los cuales no tienen ningún poder de decisión. Se trata de sujetos que han perdido toda capacidad de modificar o intervenir en sus destinos y que, por ello, se objetivizan y asumen el contorno del mundo que los rodea: en “La huella”, las manchas de sangre son, en el fondo, una metáfora de la propia pasividad del personaje que “sangra” y lentamente va dejando escapar la vida de su propio cuerpo y, conforme se va acercando a su dormitorio –y con ello, al final del relato–, descubre que

estas están frescas y tibias y, finalmente, constata su propio desdoblamiento al escuchar, detrás de la puerta, la caída de un cuerpo¹⁶.

“El cuarto sin numerar” es ciertamente un relato de una mayor complejidad que los anteriores pues en él se multiplican los indicios de lo extraordinario. Nuevamente, nos encontramos ante un personaje que narra su recorrido por una zona de la ciudad en la que vive y se siente atraído al pasar por una “enorme casa de departamentos”:

A pesar de que mi recorrido cotidiano no me obligaba a pasar por aquel lugar, mis pasos inexorablemente, dando un rodeo, me conducían ante el edificio sintiendo desde lejos la presión de sus paredes calcinadas, y la humedad de su fronda que caía sobre mis espaldas como una niebla asfixiante. (p. 93)

La situación es similar a la de los cuentos anteriores pues el protagonista se ve despojado de toda voluntad ante la presencia de un fenómeno, evento u objeto que ejerce sobre él un dominio que no logra explicarse: “Toda mi vaga resistencia claudicó entonces, y girando en ángulo recto, me introduje en el umbral” (p. 94). Por otra parte, la atmósfera enrarecida del relato –similar a la de una pesadilla, como señala en algún momento el personaje– se crea a partir de un conjunto de circunstancias cuyo orden y finalidad resultan completamente desconocidos. A nivel lingüístico, es significativa la proliferación de términos y descripciones que remiten al espacio laberíntico de la casa por la que se desplaza el sujeto: “umbral penumbroso y desierto”, “profundas grietas oscuras”, “tinieblas”, “recodos y espirales”, “puertas abiertas y entrecerradas”. Más adelante, se multiplican los rostros y expresiones de un conjunto de personajes anónimos y de extrañas apariencias. Puede sostenerse que, al traspasar el umbral que separa la calle del interior de la casa, el personaje se encuentra con una serie de situaciones que ofrecen, a la manera de un mosaico, escenas que carecen de una sintaxis que las organice: una secuencia inconexa de personajes y gestos que solo reconoce parcialmente y que sugieren un significado oculto. El único modo del que dispone para explicar lo que lo rodea es asociar la experiencia con una pesadilla, lo cual tampoco resulta satisfactorio, pues existe una cierta causalidad en las acciones de las cuales es testigo: la voz estridente de un tenor

16 Honores ofrece una explicación que apunta en esta misma dirección: “Los vestigios de sangre, su diseminación en el espacio urbano, podrían simbolizar la lenta agonía o la muerte del sujeto que muere de a pocos, en fragmentos” (p. 168).

provoca la reacción de una vieja “que trataba de acallararlo”; un joven “bramaba incontinentemente” y “una señora y varias muchachas lo amenazaban con los puños y hasta le daban empujones” (p. 95). Todo ello contribuye a esbozar la posibilidad de que en el espacio de la casa se llega a perfilar una racionalidad que se encuentra en un proceso de desmantelamiento: se trata de un espacio en ruinas, no solo en el sentido material o físico de la expresión, sino simbólico; es decir, los sujetos que habitan la casa comparten un estado de excitación emocional constante en el que prevalecen los gestos de ira y descontrol y una total incomunicación:

Por fin [el joven] se detuvo resollando y comenzó a insultar a las mujeres: «¿Por qué no me dejan cantar? —decía— ¿acaso no lo hago bien? ¡Son un hato de desorejadas!». Pero como ellas lo asediaban coléricas él reinició su canto con una voz más estentórea [...]. (p. 95)

En el cuarto piso, el personaje se detiene “maquinalmente” frente a la habitación que da nombre al cuento:

Empujé la puerta y me encontré en una habitación brumosa y deshabitada, con gruesas cortinas rojas en las ventanas, a través de las cuales el sol ponía en el piso y en los muebles, un desmayo crepuscular. Al fondo, junto a la ventana, se hallaba el fonógrafo y al aproximarme vi girar el disco, que por un procedimiento mecánico se repetía cada vez que terminaba. (p. 96)

Como bien indica el título del cuento, el hecho de que el cuarto no pueda ser identificado con un número señala ya una diferencia con respecto al resto de la casa: la ausencia del número —una marca o concepto que contribuiría a diferenciarlo como perteneciente a una categoría específica— es una clara indicación de un espacio que escapa a todo tipo de clasificación. Paradójicamente, esta diferencia lo coloca en una posición privilegiada dentro de la casa, en el centro del laberinto en el cual se ha internado el protagonista: extrañamente, este cree encontrar un cierto aire de familiaridad en él, lo cual insinúa la posibilidad de que ha estado allí antes:

Pero lo que más me inquietaba era que todo aquel cuadro al cual yo por primera vez asistía, despertaba en mi memoria viejas resonancias, y lentamente fue envolviéndome una atmósfera familiar, hasta el punto que [sic] la música me pareció conocida, y me provocó quitarme el saco, como lo hice. (pp. 96-97)

La aparente familiaridad con el espacio sugiere un desdoblamiento del personaje: el gesto de quitarse el saco indicaría que se encuentra en un lugar que reconoce como suyo aunque ignore por completo a qué se debe esa sensación. Una vez más nos encontramos ante una reacción física y emocional de la que se desconocen las causas: en el espacio de la casa y, más precisamente, en el del cuarto sin numerar, el personaje se encuentra por completo a merced de un orden ajeno al de su propio mundo, un orden sobre el que no tiene efecto alguno su voluntad. La música, asimismo, cumple un papel importante pues contribuye a reafirmar la sensación de familiaridad; sin embargo, luego se convierte en un factor disociador que altera por completo la estabilidad emocional del personaje:

Traté de cerrar los ojos, pero el disco había comenzado su chirrido y las notas agudas de la melodía me hincaban el cerebro como dardos enfurecidos. Me dirigí entonces hacia el fonógrafo y traté de silenciarlo, pero por más que moví todas las palancas que estaban a mi alcance, no pude interrumpir sus revoluciones. (p. 97)

El disco gira infinitamente sin que el personaje pueda hacer nada para impedir no solo su movimiento sino el “chirrido” que produce. El papel de la música también es significativo, ya que a través del fragmento del disco que el personaje golpea, destruye y luego conserva, le será posible restablecer, al final del relato, los hilos conectores de su experiencia, como se verá más adelante.

Inmediatamente después aparece la figura de una mujer que contempla la reacción del personaje y lo trata con un aire de familiaridad:

«¿Qué has hecho?» —me interrogó con una ansiedad mal reprimida, avanzando hacia mí—. ¿Por qué has parado el disco? [sic], y al observar que estaba roto agregó, tratando de sonreír: «Has venido hoy día de mal humor» —y me oprimió el brazo cariñosamente. (p. 97)

La presencia de la mujer y, más aún, la forma seductora como se relaciona con el hombre, permiten tejer la hipótesis de que se trata de una amante o, incluso, una prostituta, hecho que parece confirmarse cuando esta lo invita a recostarse sobre un lecho: “Recuéstate —prosiguió ella—. Y no me mires de esa manera. Yo me echaré a tu lado, como otras noches” (p. 97). La escena, sin embargo, se interrumpe abruptamente cuando, al acariciar a la mujer, el narrador descubre en medio de la oscuridad que sus propias manos se muestran “toscas, velludas y alargadas como si pertenecieran a

otra persona” (p. 98); y luego, ante la imposibilidad de reconocerse en un espejo, al palparse el rostro reconoce en él “una barba crecida y recia”¹⁷. La transformación física que sufre el personaje –o más exactamente, su animalización– a partir del contacto corporal con la mujer, indicaría que el erotismo de la escena contribuye a hacer surgir de él un aspecto irracional que hasta ese momento le resultaba totalmente ajeno. Asimismo, se trata del único contacto personal y físico que establece a lo largo del relato con los habitantes de la casa y que, al ocurrir, produce una transformación completa de su apariencia física.

Luego, impelido por “un deseo injustificado de huir, de abandonar intacto el enigma”, el personaje sale de la habitación y al hacerlo se encuentra con las manifestaciones hostiles de los inquilinos de la casa, quienes, ahora sí, constatan su intrusión como una amenaza y lo acosan pues, según ellos, “[h]a entrado al cuarto sin numerar”. La huida es resultado de la absoluta incapacidad de resolución y comprensión del personaje ante la cadena de acontecimientos inexplicables que se han ido acumulando a lo largo de su incursión en la casa. El reagrupamiento y acoso de los inquilinos, además, simbolizan la fuerza acumulativa de todo aquello que no ha podido ser explicado y que hasta ese momento había permanecido reprimido por el personaje. Lo interesante radica en que la proximidad de lo erótico –simbolizado por el encuentro con la mujer en la habitación– ha actuado como un factor desencadenante de las fuerzas oscuras que gobiernan el interior de la casa y los actos de sus habitantes. Estos, al percatarse de la trasgresión realizada por el personaje, quien se ha atrevido a ingresar en el espacio del cuarto sin numerar, reaccionan con la misma violencia que han mostrado anteriormente, pero la vuelcan hacia el sujeto que ha perturbado su aparente estado de “normalidad”.

Cuando finalmente el protagonista se aleja de la escena, al llegar a su casa, se explica lo sucedido en estos términos:

[...] tenía la firme convicción que [sic] había sido una pesadilla. Seguramente me había detenido frente al edificio, como otras veces, y allí, sobre la calzada, mi imaginación afiebrada debía haber tejido toda una trama absurda, tan coloreada y viva que debió parecerme real. (p. 99)

17 La escena lleva a Honores a sugerir la aparición del tema del doble en el relato: “El personaje, al acercarse al espejo (imagen canónica del doble) y en completa oscuridad [...]. La situación insólita es típicamente fantástica; pues [...] no se trata de un sueño: el personaje, al mirarse al espejo, ve a otra persona” (p. 198).

La explicación que esgrime intenta restablecer una cierta lógica en torno a lo sucedido: en ella, además, queda explicitada la posibilidad de separar claramente lo fantástico de lo real –término que emplea por primera y única vez en su relato– todo lo cual le provee de una certeza pasajera que reafirma cuando se reconoce frente al espejo: “Frente al espejo estudié mis facciones, palpé repetidas veces mi rostro rasurado y blanco, y poco a poco, fui tranquilizándome” (p. 99). Pero –como a estas alturas ya puede intuir el lector– la huella de lo extraño regresa a perturbarlo cuando descubre en el interior de su bolsillo un pedazo del disco que rompió en el cuarto sin numerar. A pesar de su aparente insignificancia, el fragmento del disco remite a todo lo ocurrido en el cuarto: se trata de un objeto fuertemente semantizado que ha logrado franquear el umbral que establece el límite entre lo real y lo fantástico; por ello, su presencia en ese otro espacio cotidiano y familiar de la habitación del personaje lo sumerge, una vez más, en el desconcierto y la confusión. El disco roto metaforiza la fisura o resquicio por donde ha de filtrarse la dimensión de lo imposible que destruye la precaria estabilidad de las explicaciones que el personaje se ha permitido construir.

Por último, el desenlace del relato apela a uno de los procedimientos recurrentes en la literatura fantástica que consiste en subrayar el carácter artificioso de la historia:

[...] me dirigí hacia la sala de música, donde en un armario desvencijado habían [sic] viejos álbumes de discos que ya nadie tocaba por anacrónicos. Febrilmente fui extrayéndolos, hasta que entre los últimos surgió un disco al cual le faltaba un pedazo igual al que yo tenía en la mano. Delicadamente lo acoplé en su lugar y el disco quedó reconstruido y mi historia también. La música del fonógrafo renació en mis oídos con estribillo pegajoso y recordé nítidamente haberla escuchado cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía. (p. 100)

La perfecta articulación del pedazo del disco roto simboliza el restablecimiento de una cierta continuidad y coherencia en la vida del personaje –y, por extensión, en el relato– que remite no solo a los sucesos previamente ocurridos en la casa de departamentos sino al pasado más remoto de su infancia. En tal sentido, puede decirse que la experiencia del evento extraordinario ha contribuido a encajar las partes de una existencia fragmentaria e inconexa. El eje espacial sobre el cual se ha desarrollado el relato da paso a uno de carácter temporal que permite retrospectivamente entender mejor la aparente familiaridad que despertaban en el personaje el interior del cuarto sin numerar y la presencia de la mujer que lo acompañaba. El pedazo del

disco roto es un resto o residuo de un pasado que hasta hace un tiempo reciente se sabía irrecuperable: la experiencia de lo fantástico hace posible algo que resulta imposible concebir en la irreversible linealidad del tiempo; es decir, le permite al personaje traspasar la barrera que separa el pasado del presente. Paradójicamente, es a través de la experiencia de aquello que carece de explicación que, sin proponérselo, ha logrado recuperar un fragmento de su existencia que creía ya perdido.

Esta interpretación, sin embargo, no ayuda a resolver los principales enigmas que se han ido tejiendo a lo largo del relato. En primer lugar, no existe una explicación racional que pueda determinar la atracción que ejerce la casa de departamentos en el personaje y, más aún, el cuarto sin numerar: se podría concluir que ambos espacios están vinculados con su origen; es decir, forman parte de su pasado –él, posiblemente habitó en aquella casa y, más aún, nació en ella– y, a la vez, persisten en el presente. Aun así, el relato no resuelve la pregunta fundamental acerca de qué fuerza oculta gobierna y conduce los actos del personaje y de aquellos que habitan en la casa. En tal sentido, podría aceptarse la hipótesis de una coexistencia de realidades paralelas pues estos dos ámbitos –el de la casa del personaje y su mundo cotidiano y aquel de la casa de departamentos y el cuarto sin numerar– coexisten en aparente armonía y complementariedad, pues uno de ellos provee de certezas al otro.

En todos estos casos, el relato subvierte no solo las categorías de tiempo y espacio sino que nos presenta a un sujeto escindido cuya identidad, a partir de la experiencia vivida, se ha visto profundamente transformada; este sujeto, es necesario acotarlo, a pesar de experimentar desasosiego ante el acontecimiento fantástico, no intenta formular una explicación coherente de lo ocurrido –salvo el gesto de reconstruir su historia a través del acoplamiento de las partes del disco roto–. Hay pues en él, una aceptación implícita de lo ocurrido y, hacia el final del cuento, el recuerdo de la presencia de la madre le provoca un estado de melancolía que dista mucho de la alteración nerviosa que ha sufrido pocos momentos antes. En relación con el lector, el relato le produce una vacilación –uno de los rasgos de lo fantástico sugerido por Todorov (2001)– que también se atenúa al constatarse que la experiencia ha contribuido a reestructurar al personaje. Indudablemente estas lecturas no agotan el sentido del texto que funciona como una estructura abierta; en ese sentido, “El cuarto sin numerar” representa un hito importante en el abordaje que Ribeyro hace de lo fantástico en este primer momento de su producción narrativa y proporciona un antecedente para posteriores desarrollos.

Otros dos relatos fantásticos completan esta primera etapa: “La careta” y “La encrucijada”. En el primero de ellos, un narrador en tercera persona cuenta la historia de Juan, un muchacho que observa desde fuera un “baile de máscaras” celebrado en “la casa del Marqués de Osín” al que intenta infructuosamente entrar pues carece de una máscara. El personaje finalmente idea una forma de ser aceptado en el interior del recinto al untar su rostro con “bermellón” [sic]. Una vez adentro, nadie parece percatarse de su estratagema; sin embargo, pronto se ve incapaz de sostener una sonrisa pues “los músculos de la cara comenzaron a flaquearle” y, al intentar abandonar la fiesta, se da con la noticia de que ello es imposible, pues el Marqués ha dejado órdenes de que nadie salga hasta el alba. Atrapado en el espacio de la casa, el personaje resiste hasta la llegada del amanecer, momento en el cual el anfitrión ordena a sus invitados retirarse las máscaras para premiar a la mejor. Juan, al no poder hacer lo mismo que el resto de los invitados, es increpado por el Marqués quien conmina a los demás a retirarle la máscara a la fuerza. Por un momento, la escena adquiere un viso grotesco pues el personaje comienza a reírse ante la impotencia de los invitados que intentan quitarle la careta y concibe que en el fondo todo se trata de un juego; sin embargo, inmediatamente después, surge el horror cuando uno de ellos hace uso de un cuchillo para retirarla: “Hasta que sintió un instrumento cortante que le tajaba la frente y le corría por la sien. Toda precaución fue tardía. Antes de que pudiera oponerse, sintió que le arrancaban la piel de un solo tirón” (p. 103). Irónicamente, el Marqués, al examinar la máscara, decide premiar al incógnito personaje y luego la arroja por los aires; antes de que Juan pueda recogerla, los perros del Marqués comienzan a disputársela ferozmente¹⁸.

El relato introduce algunos componentes nuevos –lo grotesco, el horror y la ironía–. El personaje es castigado cruelmente por haberse atrevido a infringir los límites y reglas que regulan la pequeña y cerrada sociedad que

18 Curiosamente, en una entrevista concedida a Fernando Ampuero, a la pregunta sobre los comienzos de su escritura, Ribeyro responde modificando el argumento de “La careta”: “yo empecé a escribir en el colegio, más o menos a los 12 ó 13 años. En esos días escribía poemas románticos, inspirados en la obra de Zorrilla, Espronceda, Salaverry, etc. En cuanto a mi primer cuento, lo escribí casi al final de la secundaria, en quinto año. Aún recuerdo bastante bien ese cuento. Su título era ‘La careta’ y narraba la historia de un individuo que, para entrar a una fiesta, se coloca una máscara de burro. Cuando la fiesta termina y el individuo sale, no se puede quitar la máscara. Y entonces ocurre que, a partir de ese momento, empieza a triunfar en la vida” (Coaguila, 1998, p. 102).

conforman el Marqués y sus invitados. El cuento, por otra parte, transcurre en un espacio y tiempo que no llegan a precisarse; es decir, se elude toda explicación que no contribuya al estricto desarrollo de la anécdota con lo cual se logra un mayor rigor y concisión que contribuyen al efecto final¹⁹. La mirada del narrador es probablemente más desengañada aún que la que se encuentra en los relatos anteriores: es indudable que quienes se han reunido a celebrar “la fiesta de la Risa” son, en realidad, sujetos deshumanizados y egoístas que no dudan en castigar a quien se ha atrevido a contravenir las normas sociales; por ello, la ironía del cuento reside en premiar a través del castigo a quien es diferente, a quien ocupa el lugar del Otro, y ese premio es otorgado por aquel que tiene la posición más alta en el círculo: el Marqués. En el cuento está también presente una cierta teatralidad –rasgo anotado por Ceserani con respecto al relato fantástico—²⁰; los gestos, disfraces y el baile en sí mismo son elementos que contribuyen más a ocultar que a exhibir los códigos que regulan las relaciones entre los miembros de “la pequeña corte” del Marqués.

El último relato de esta primera etapa es “La encrucijada”, originalmente publicado en 1953. Un caminante intenta llegar a una ciudad de granito que reconoce como suya y se encuentra con una encrucijada; al echarse a descansar, cae profundamente dormido y sueña “con lo que siempre soña-

19 No estoy de acuerdo con la interpretación de Honores para quien “las alusiones al mundo cortés del marqués, a la polka y a los vales vieneses, pueden leerse, dentro del marco cultural local, como alusiones al mundo criollo de esa «Lima que se va». Para el crítico, “[l]as fastuosas fiestas de la Colonia, que perviven en el imaginario social, son aquí actualizadas simbólicamente” (p. 205). La afirmación en cierta forma contradice el carácter artificioso del relato y su autonomía respecto a las circunstancias históricas en que fue escrito; hay en esa interpretación un cierto mecanicismo que empobrece la tarea del crítico. Más convincente y acertado me parece su argumento respecto a la presencia de un imaginario barroco en el cuento: “en el marco de la fiesta del Marqués de Osín, la realidad es inestable e ilusoria: todas las máscaras de risas se convierten luego, al finalizar la fiesta y descubrir los rostros, en rostros —incluso monstruosos— que la máscara oculta. La situación absurda del personaje promueve la ambivalencia del sujeto que se ríe (de modo satánico) al saber que los otros toman por «real» aquello que es simple apariencia, parecer” (p. 205).

20 Para Ceserani, “en lo fantástico está muy difundida la tendencia a utilizar, dentro del ámbito de lo narrativo, procedimientos sugeridos por la técnica y la práctica dramática. Ello se debe evidentemente al gusto por la espectacularidad, que llega hasta la fantasmagoría, y a una necesidad de crear en el lector un efecto de «ilusión» de tipo escénico” (p. 110). Es necesario mencionar que Honores también subraya este rasgo (p. 206).

ba: con una ciudad soleada al final de un camino largo, donde él tenía su casa, su lecho, su vaso de agua fresca, y su manzano en flor...” (p. 105). El caminante se despierta con el ruido producido por un viejo de “rostro hirsuto y barbudo” que se le acerca y con quien sostiene un diálogo; el viejo le inquiere sobre su destino y le informa que él también mucho tiempo atrás tuvo que enfrentar la misma disyuntiva y que, finalmente, renunció a su propósito de encontrar la ciudad a la cual creía pertenecer. El viejo informa al caminante sobre cómo algunos de los que llegan a la encrucijada:

[...] vienen instruidos. Les han advertido: «toma por la derecha», «toma por la izquierda». Y sin cavilar se lanzan en busca de su ciudad. Otros son más afortunados porque tienen impreso en la frente el camino que han de seguir, y no necesitan sino que los demás les digan qué señal tienen sobre los ojos. (p. 106)

El caminante entonces le exige al viejo mirarle la frente para saber si él es uno de esos predestinados; este le responde que definitivamente tampoco lo es y le señala un grupo numeroso de otros caminantes, algunos de ellos ancianos, alojados en chozas en un claro del bosque. El caminante rechaza el ofrecimiento del viejo de quedarse en el lugar e intenta retomar su búsqueda, pero se detiene nuevamente ante la posibilidad de equivocarse. El viejo le advierte que un error sería definitivo y que no habría esperanza de enmienda. A continuación, hacen su aparición sucesivamente dos nuevos caminantes quienes, según el viejo, sí parecen estar “predestinados” y se dirigen con determinación a sus respectivas ciudades. El caminante intenta establecer contacto con ambos, pero estos muestran una actitud reticente; más tarde aparece una mujer que, como el joven, ignora qué camino seguir. Este le ruega quedarse en la encrucijada; sin embargo, la joven decide continuar y acusa al joven de cobarde. El viejo se acerca a la joven y no ve en su frente la señal de los predestinados. A pesar de ello, esta decide continuar y cae algunos metros más adelante ensangrentada. El joven, entonces, decide permanecer en el bosque sólo hasta el amanecer y se reúne con quienes se han resignado a vivir en la encrucijada; sin embargo, cambia su parecer al escuchar su testimonio: “—Me quedaré. Amo la encrucijada. Desde aquí veré pasar a la gente que conoce su camino y me burlaré de ella. ¿Qué otra cosa queda?” (p. 113). El caminante se duerme y despierta ante la presencia de un hombre que le muestra en su frente la señal; el joven se sorprende y ante le pregunta de por qué no ha seguido su camino, el hombre le responde que la ha descubierto muy tarde y que ya se encuentra cansado para reemprender su

camino. Sin embargo, el testimonio del hombre resulta determinante para que el joven retome la decisión de partir: “—La señal no es visible para todos. A veces sólo el que la lleva puede verla. Y no siempre. Yo sólo la veo de noche, en el charco, durante la luna nueva, cuando estoy desnudo y con hambre” (p. 114). El caminante reinicia su marcha y al enfrentarse a la encrucijada, toma el camino de la izquierda; más adelante, al cabo de días, intenta ver en su frente la señal en el reflejo de los charcos que encuentra, pero no alcanza a distinguirla. Al entrar en un desfiladero en el que abundan cráneos, el joven se encuentra con una mujer moribunda a quien intenta ayudar, pero al caer con ella de bruces esta se convierte en roca. Continúa su marcha sin poder encontrar las murallas de su ciudad y tropieza con otra encrucijada. Un viejo se le aparece y le indica que “[e]n el camino hay más de una encrucijada” y luego desaparece. Finalmente, al acercarse a un pequeño surtidor, el joven distingue la señal en su propia frente: entusiasmado por el hallazgo prosigue su marcha con mayor ahínco hasta una noche en que percibe las murallas de su ciudad. Cuando llega a la puerta, se asoma un gendarme a quien le pregunta por su lecho, su vaso de agua y su manzano en flor. La respuesta negativa del gendarme le hace ver que se ha equivocado de ciudad y, desesperado, exclama que debió haberse quedado a vivir en la primera encrucijada. Luego se da media vuelta y descubre que el camino de regreso se ha borrado; por último, rendido y exhausto se deja caer en un foso que rodea las murallas de la ciudad de cobalto.

En “La encrucijada”, el ambicioso y complejo entramado argumental y la presencia recurrente de un sistema de señales, cuyo significado permanece siempre oculto, contrasta con la estructura y diseño de los cuentos examinados anteriormente. Como puede constatarse, el título no alude a la existencia de una sola encrucijada sino más bien al encadenamiento de un conjunto de situaciones, todas ellas determinantes, que atraviesa el personaje. La existencia concreta de la ciudad de granito —presunto destino del caminante— no llega nunca a materializarse en el relato, sino tan solo en sus sueños y deseos. En tal sentido, el móvil que lo conduce a la muerte es la necesidad de materializar su propio deseo, lo cual sugiere el poder que esa imagen ejerce sobre su conciencia. Por otra parte, la ciudad de granito remite al origen del personaje y el conjunto de realidades que la conforman —“su lecho”, “su vaso de agua” y “su manzano”— son inalcanzables e irrecuperables. La travesía emprendida, aun a costa del riesgo de morir, se dirige hacia la recuperación de lo perdido: se trata entonces nuevamente

de un sujeto escindido que, a diferencia de los personajes de los cuentos anteriores, demuestra una mayor conciencia de qué es lo que busca y cómo debe alcanzarlo. La paradoja reside en que su determinación termina por destruirlo; es decir, no se trata ya de un sujeto que ignora por completo las fuerzas que determinan su existencia sino más bien de uno que intenta modificarlas, pero cuyo esfuerzo resulta inútil. El laberinto de caminos y encrucijadas por el que debe adentrarse esconde un sentido último al que nunca accede y guarda cierta semejanza con aquel otro que encontramos en la casa de departamentos de “El cuarto sin numerar”. En este caso, sin embargo, las vicisitudes se multiplican a la manera de niveles que se van agregando y contribuyen a generar una mayor tensión sugiriendo la idea de un ascenso progresivo hacia el descubrimiento de una verdad siempre situada “más allá”; de allí que el personaje –y con él, el lector– se vean obligados a interpretar y/o decodificar cada una de las señales que aparecen a lo largo del camino: la búsqueda, como ya se ha dicho, resulta infructuosa y es sintomático que el énfasis haya sido precisamente colocado en el proceso y no en el resultado²¹.

En relación con la construcción del relato, existen otras similitudes con los textos antes examinados: el narrador introduce al lector en el relato *in media res*; es decir, no allana el camino de la lectura proporcionando información previa sobre el personaje, los distintos escenarios, el momento o espacio en los que se desarrolla el relato, lo cual contribuye a acentuar la sensación de confusión y desorientación crecientes que embargan al

21 Sobre este punto, quizás resulte oportuno señalar que en varias entrevistas Ribeyro subraya la importancia del tema de la búsqueda en su obra; ello, por ejemplo, sucede en la entrevista con Giovanna Minardi, al comentar un cuento suyo muy posterior (“Silvio en el rosedal”): “Para mí este cuento es un objeto primario dentro de mi obra, un cuento que representa bastante bien, en forma óptima, una serie de ideas que tenía yo sobre la realidad, sobre la vida y que aquí han encontrado su mejor expresión metafórica y artística, comprensible para el lector y aplicable a su propia existencia. Se puede interpretar, claro, en llave optimista, pero en realidad es un cuento que está vinculado con la alquimia, con las lecturas que tenía yo en aquella época sobre la alquimia espiritual. No la alquimia material, ésa es la condensación, no la del oro, sino la visión dorada, la de un grado, de beatitud, de serenidad, de conocimiento de sí mismo, de felicidad, gracia a una exégesis. *A una búsqueda que en realidad es la búsqueda sin fin, es un proceso.* [...] Hay que hacer auténticamente lo que más interesa y seguir buscando, aunque no se llegue a actuar, puesto que *la finalidad está en la búsqueda, no en el ballazgo* (las cursivas son del autor; Coaguila, 1998, p. 211).

personaje²². El empleo de este mecanismo, evidentemente, obedece a la necesidad de impedir que se filtre en el relato información inoportuna que contribuya a generar respuestas acerca del sentido último de la búsqueda. Por ello, también resulta muy útil el empleo del diálogo y, con él, la presencia recurrente de preguntas mediante las cuales el personaje indaga acerca de su situación y destino. De este modo, el diálogo reproduce el movimiento pendular que se opera en la conciencia de un personaje que requiere en todo momento de respuestas que le permitan continuar su travesía y, así, estructurarse como sujeto en el relato: las preguntas hacen posible que se cuente la historia, que esta prosiga su rumbo aun cuando, en apariencia, se desconozca siempre el destino final. Todo ello, por otra parte, se funda en un recurso que podría describirse como una “economía de la paradoja”, ilustrada a través del número creciente de preguntas formuladas por el personaje a las cuales siempre corresponde un mayor número de enigmas, lo cual trastoca la función primaria de la pregunta como mecanismo encaminado a la solución de un problema o hallazgo de una certidumbre para convertirla más bien en un instrumento al servicio de la duda. De ahí que la estructura misma del relato –el uso de la elipsis informativa, el empleo del diálogo y el protagonismo que asume el enigma– esté orientada a producir en el lector una constante sensación de desasosiego que ni siquiera encuentra su fin en el desenlace que, por lo demás, tampoco crea un efecto de cierre:

Sólo a los costados se abría el foso que rodeaba las murallas. El caminante se asomó. Estaba repleto con las osamentas de la gente que se equivocó de ciudad. Inclinando un poco el cuerpo se dejó caer. Los huesos crujieron bajo su peso, y él quedó sepultado entre ellos, mirando con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto, que reverberaban a la luz del sol. (p. 119)

Como puede constatarse en el pasaje, los ojos del personaje no llegan a cerrarse definitivamente ni aun cuando yace entre los restos de quienes lo

22 Esta característica de esta etapa en la narrativa de Ribeyro contrasta con lo que sucede en cuentos posteriores en los que el narrador describe a los personajes con mayor exhaustividad (tanto física como emocionalmente) y proporciona mayor información sobre el contexto. Ello ocurre, principalmente, con relatos generalmente calificados por la crítica como realistas; de ello podría deducirse que en estos la estructuración de los elementos narrativos (espacio, tiempo, personajes, entre otros) obedecería a una lógica distinta a aquella que se aplica en los relatos de corte fantástico.

han precedido (“mirando con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto”). En medio de la ruina que lo rodea, queda abandonado a su suerte, absolutamente desprotegido ante la imponentia de la ciudad de cobalto que se erige inexpugnable e imparable ante un escenario de devastación y muerte. El destino final al que ha sido conducido, aun a pesar de la voluntad que muestra en todo momento por controlarlo, no es otro que el de la muerte y el vacío, la completa ausencia de sentido que corona su peripecia.

Como puede constatarse, “La encrucijada” constituye otro hito importante en la incorporación de la modalidad de lo fantástico en la cuentística de Ribeyro; puede afirmarse que a partir de allí se consolida en su narrativa breve el manejo de procedimientos y elementos narrativos que contribuyen no solo a crear un efecto de desrealización tanto de espacios como de tiempos, sino también a configurar personajes que atraviesan situaciones críticas ante las que se ven escindidos y carentes de respuestas. Se hace necesario, sin embargo, abordar el estudio de un texto adicional, que el propio autor incorporará a su producción posterior, que comparta y desarrolle algunos de los rasgos mostrados para demostrar esta hipótesis.

“Demetrio”: intento de aprehensión del enigma

Este breve cuento, cuya fecha de creación también se enmarca dentro del primer periodo de la cuentística de Ribeyro, recién será incluido en el tercer volumen de *La palabra del mudo*²³. En cierta medida, el cuento retoma el tópico de la peripecia y la búsqueda de un sentido oculto que se reconoce en los textos analizados anteriormente, esta vez aplicada a las investigaciones que realiza el protagonista Marius Carlen, amigo del novelista Demetrio Von Hagen, quien intenta dar una explicación a un hecho imposible,

23 Existe una mención de este hecho en *La tentación del fracaso. Diario 1975-1978* –como ha hecho notar Enrique Cortez–: “(6 de diciembre) Luchando empecinadamente para escribir algunos cuentos más destinados a *La palabra del mudo*, tercer tomo. Sin resultado. Tengo por lo menos unos diez empezados o por corregir y no me siento con ánimo para terminarlos o revisarlos. De este modo ese tercer volumen tendré que completarlo con cosas viejísimas, que me limito a pasar en limpio, cambiando aquí y allá alguna palabra, como ‘Demetrio’ o ‘El carrusel’, el primero de los cuales lo escribí hace 22 años; nada menos” (Ribeyro, 1995, p. 52). Por lo demás, “Demetrio” ha sido analizado por Honores y Cortez, así como por Elmore y Minardi.

una paradoja que aparece anunciada en un “periódico local”: “Como saben nuestros lectores, el novelista Demetrio Von Hagen murió el 2 de enero de 1945. En su diario íntimo aún inédito se encontraron anotaciones correspondientes a los ocho años próximos. Se descubrió que escribía por adelantado” (p. 119)²⁴. Para Carlen, la noticia periodística constituye el punto de partida de sus pesquisas e intentos de reconstrucción de lo sucedido. Así, el texto se organiza a la manera de un relato policial en el cual se hace necesario identificar una lógica que estructure y dé forma a los eventos extraordinarios que poco a poco se van develando a través del diario²⁵.

El empleo de la paradoja resulta central en la estructuración del cuento: se presentan una serie de dicotomías entre las cuales podríamos, en primer lugar, mencionar aquella que atañe a la confrontación entre la esfera de lo privado y lo público²⁶. La naturaleza amorfa o –quizás sería mejor decir– desviante del diario de Von Hagen, la forma en que trasgrede abiertamente las convenciones propias de su género al proyectarse más allá del eje cronológico y lineal del tiempo que organiza la experiencia y proponer una dimensión subjetiva de este, da origen a las pesquisas de Carlen. El diario es, en este sentido, el umbral que permite a Carlen el acceso a esta nueva percepción temporal en la cual los eventos no se estructuran necesariamente lineal ni sucesivamente, ni tampoco de acuerdo a su inmediatez. Expuesta su existencia, –primero ante los ojos del público lector del “periódico local” y, luego, ante los del protagonista– el diario de Von Hagen se convierte en el insumo que hace posible el cuento y lo delinea conforme a sus avatares y designios. Por ello, la tarea de reconstrucción realizada por Carlen es similar a la del exégeta que busca revelar y aprehender el significado oculto en las páginas de un texto hermético y producido, además, por un artífice de ficciones que, al hacerlo, realiza una misión cuyo fin es proporcionarle una mejor comprensión de sí mismo: para él, reconstruir la vida “póstuma” de Von Hagen equivale a darle un sentido último a su propia existencia.

24 Todas las citas se hacen por la edición de Jaime Campodónico (1994).

25 Honores ha hecho notar este “aire a relato policial” en el cuento: “Con cierto aire del relato policial, la narración se convierte en una serie de pesquisas de Carlen, quien le sigue el rastro a Demetrio, sobre todo a las acciones que anotó en su diario personal posteriores al año de su muerte, en 1945” (p. 201).

26 Más allá de las evidentes coincidencias entre la ficción que propone el relato y la voluntad del autor, resulta significativo que hacia el final de su vida y obra, Ribeyro tomara la decisión de hacer públicos los diarios que escribió a lo largo de su carrera literaria. Sobre este punto hay abundante material en las entrevistas recopiladas por Coaguila (1998).

De esta manera, existe en el cuento un componente propiciatorio similar al de los analizados con anterioridad: el énfasis de la narración se coloca nuevamente en la búsqueda, en el proceso a través del cual el protagonista ha de alcanzar una revelación o descubrimiento.

En la estructuración de la historia se establece un contraste entre la aparente normalidad de la vida de Von Hagen y las revelaciones que aporta su diario. El narrador lo describe como “un hombre probo, serio, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación” (p. 119); esta descripción contribuye a crear un contraste entre la existencia del personaje y el carácter asombroso de lo narrado en su diario, aun cuando lo extraordinario resida más bien en el hecho de tratarse de acciones realizadas por el personaje después de su muerte. Carlen procede a analizar minuciosamente el texto “con una paciencia de paleógrafo” lo cual certifica la idea de que en todo momento, frente a la inminencia de lo imposible, se ciñe a los procedimientos y observaciones que realizaría un hombre de ciencia; es decir, guiado por un método en el que destaca la observación rigurosa, intenta desmontar la incoherencia que denotan las fechas registradas y los acontecimientos que refieren, todos ellos posteriores a la muerte de Von Hagen.

El primer hecho extraordinario concierne al sepelio de un amigo común a Von Hagen y Carlen: “En la página correspondiente al 28 de julio de 1948 decía: «Hoy asistí al sepelio de Ernesto Panclós»²⁷; el segundo, a un viaje realizado a Oslo por Von Hagen entre cuyas actividades se encuentra la visita al “Museo Nacional de la ciudad”. A partir de ese hecho, Carlen decide exhumar los restos de Von Hagen que descansan en el cementerio de Utrecht, con el fin de cerciorarse de que son efectivamente los de su amigo, para lo cual se vale de procedimientos legales: “[...] inicié un enojoso trámite burocrático a fin de obtener el permiso para una exhumación. Cuando lo obtuve hice examinar los despojos por los médicos legistas, quienes me certificaron que los restos correspondían efectivamente a Demetrio Von Hagen” (p. 120); el tercer evento extraordinario refiere el retorno de Von Hagen de Freimann a Alemania el 31 de agosto de 1951 y sus relaciones “breves pero alucinantes” con una mujer llamada Marion que Carlen logra

27 Sobre esta fecha en particular, Honores sugiere una interpretación: “No es casual que el autor elija esa fecha, que simbólicamente remite a la proclamación de la independencia; sino que elija, a la vez el año 1948, año en el que Odría toma el poder. Es decir, la «muerte» de Panclós puede leerse como la muerte de la «democracia»” (p. 201).

ubicar y entrevistar, a través de cuyo testimonio se entera de que tuvo un hijo de Von Hagen cuyos “rasgos recordaban evidentemente a los de Demetrio” (p. 121). Seguidamente, busca la opinión de terceros acerca de los eventos investigados, solo para encontrar su incompreensión.

A esas alturas del relato, las certezas obtenidas por Carlen resultan todas infructuosas: al investigar el contenido del diario haciendo uso de herramientas y métodos científicos y/o legales –y, con ello, intentar otorgar carácter de “verdad” a su contenido– se ha convertido en un personaje más del mundo representado por Von Hagen; es decir, ha cruzado el umbral que separa lo real de lo fantástico para pasar a formar parte del entretejido de personajes y situaciones cuya existencia, paradójicamente, intenta comprobar a través del uso de la razón y la lógica. Conforme el relato avanza, estos seres y eventos que habitan dentro de los límites de la ficción del diario adquieren un poder cada vez mayor sobre Carlen; por ello, el producto de su experiencia y el discurso que la refiere denota el fracaso de su tentativa por dilucidar y dar coherencia al mundo en el que se ha internado y en el que ha creído encontrar las huellas de Von Hagen: las dimensiones del tiempo y el espacio experimentadas y vividas por éste último resultan incompatibles con el discurso científico. Más bien, el diario de Von Hagen es el testimonio de quien ha habitado en un mundo regulado por categorías y dimensiones del tiempo y el espacio que no corresponden a aquellas que Carlen maneja y que, finalmente, debe abandonar. Sus constataciones finales no hacen más que subrayar esa inadecuación:

El calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes —vencimiento de letras de cambio, efemérides nacionales— pero completamente ineficaces para medir el tiempo interior de cada persona, que es en definitiva el único tiempo que interesa. Nuestra duración interior no se puede comunicar, ni medir, ni transferir [sic]. (pp. 121-122)

El diario le permite a Carlen acceder a comprender el carácter de aquella “duración interior” que no puede comunicarse, medirse ni transferirse con el lenguaje. Lo significativo radica en que, a diferencia de los personajes de los textos anteriormente examinados, sí logra alcanzar un estado de lucidez y comprensión de lo fantástico en cuanto ha sido capaz de extraer el significado que subyace más allá de lo narrado en el diario: él sí logra revelar y retornar del viaje simbólico que implica la experiencia de leer el diario

como una verdad que enriquece su visión y comprensión del mundo; pero esa comprensión –es necesario precisarlo– se debe a que su experiencia de lo extraordinario solo es posible a través de la representación producida por el diario: no es él quien ha vivido personalmente los eventos representados, sino que se acerca a ellos como un lector. Por otro lado, la lectura del diario también le permite constatar la imposibilidad de poder comunicar adecuadamente la experiencia de lo fantástico: en este caso, Carlen produce una crítica incipiente del lenguaje que es similar a la que encontramos en los textos fantásticos²⁸, sus vacilaciones frente a los hechos narrados por Von Hagen se resuelven a través de una reflexión y un discurso en los que se instaura un nuevo orden en el que se privilegia nuevamente la razón a pesar de que en ellos aún persista lo inexplicable:

Lo que no me explico es cómo puede trasladarse esta duración subjetiva al campo de la acción, cómo se concilia el tiempo de cada cual con el tiempo solar. Es muy corriente pensar muchas cosas en un segundo, pero ya es más complicado hacerlas en ese lapso. (p. 122)

Su posición dista de ser la de quien se ve imposibilitado de encontrar una explicación racional a los eventos de los cuales ha sido testigo y el aprendizaje obtenido a través de la confrontación de los hechos narrados tampoco produce en él un trastocamiento de sus facultades cognitivas: se trata definitivamente de un sujeto que acepta la posibilidad de asimilar y encontrar una solución a las fisuras producidas por el discurso fantástico.

Sin embargo, toda esta aparente solución de continuidad entre lo real y lo fantástico queda suspendida hacia el final del relato –final que coincide con el día en que Carlen escribe el relato que leemos– momento en el cual Von Hagen habrá de cumplir la promesa enunciada en su diario: “En su diario íntimo Demetrio Von Hagen anota: «El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Carlen»” (p. 119). Carlen, por ello, aún enfrenta la posibilidad y el riesgo de perder las aparentes certezas de las que ha dispuesto antes de su encuentro “imposible” con Von Hagen. La visita de este último representa aquel “todo puede ocurrir” al que alude poco antes del final del relato:

28 Según Roas (2011), “[...] el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar” (p. 131).

(...) para hoy 10 de noviembre de 1953 señala una visita a mi casa. Esto sin embargo no me ha ocurrido a mí, no ha sucedido en mi tiempo, ni en el tiempo solar. Pero aún no ha terminado el día y todo puede ocurrir. En su diario no precisa la hora y aún no son las doce de la noche. Puede, por otra parte, haber aplazado esta visita, sin haberlo anotado en su diario. Falta solamente un minuto y confieso sentir cierta impaciencia. El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido infinitamente largo. Sin embargo, no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Tocan la puerta. Demetrio ya está aquí... (p. 122)

Las alteraciones en la percepción del tiempo que la escritura del relato produce en Carlen son una prueba de cómo la lectura del diario influye progresivamente en su propia subjetividad. La experiencia directa de aquella “duración interna” incomunicable a través del lenguaje —a la cual ha hecho mención en unas líneas— y, por otra parte, la inminencia de la aparición de Von Hagen, representan la posibilidad tangible de que, finalmente, todas las comprobaciones a las cuales cree haber llegado Carlen resultarán completamente inútiles en cuanto aparezca el amigo; el personaje se dispone a abandonarse ante esta última posibilidad y todo lo que ella implica. En este sentido, la aparición final de Von Hagen sugiere el trastocamiento de los niveles que hasta ese momento parecían haber estado claramente separados en la mente de Carlen: lo extraordinario se encuentra a punto de abordar y anular la dimensión de aquello que se ha asumido como real, lo cual equivale a sugerir que Carlen, como lector del diario, podría no haber existido más que en la imaginación de su amigo novelista quien, como tal, lo ha conducido a su destino final y ello, a pesar de que, estrictamente, el cuento como tal carece de un desenlace, es decir se ofrece como una estructura abierta que deja en manos de los lectores empíricos la posibilidad de completarlo²⁹.

La naturaleza del encuentro o confrontación entre los dos personajes, por lo tanto, resulta decisiva para la interpretación de todo el relato: en ella lo que se pone en juego es el status que define a cada uno de estos y, ante ella, el lector tampoco puede abstraerse ni encontrar soluciones cómodas. El relato coloca en el centro de sus preocupaciones el carácter mismo

29 En cierta medida, el final de “Demetrio” guarda algunas semejanzas con el del cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, publicado algunos años después en *Final del juego*, 1956. En este, el lector de una novela se encuentra a punto de ser asesinado por quien aparentemente es un personaje de la ficción que ha estado leyendo.

de toda representación realizada a través del lenguaje; es decir, hasta qué punto puede un lector cerciorarse de que lo que está leyendo pertenece a un mundo ficticio, cerrado y lejano cuyas dimensiones solo existen en su imaginación. Contemplado desde esta perspectiva, “Demetrio” resulta ser, sin lugar a dudas, una piedra angular no solo en la cuentística de Ribeyro sino en la época que fue escrito, pues ofrece una visión sumamente lúcida del papel de la literatura en la posmodernidad³⁰.

Por otro lado, la empresa llevada a cabo por Carlen, al confrontar empíricamente la materia narrativa del diario con la vida de Von Hagen, produce una nueva interrogante acerca de los límites que separan la realidad de la ficción: la naturaleza desviante del diario de Demetrio, ciertamente, produce una crítica no solo de los límites que separan la vida de la literatura, sino de aquellos que separan a los géneros literarios –en este caso, el diario frente al relato de ficción– y nos propone subrepticamente la idea de que cualquier relato –sea este ficticio o histórico– nos ofrece tan solo una posible versión de un conjunto de hechos que pudieron o no haber acontecido. A todo ello, evidentemente, contribuye el hecho de que Von Hagen sea un novelista –es decir, un productor de ficciones– pero también un sujeto que al escribir un diario produce una nueva forma de trascender su propia existencia. De un modo u otro, la confrontación entre las percepciones representadas por aquella “duración interna” incomunicable a través del lenguaje mencionada por el propio Carlen, y la pretendida exhaustividad y rigor de sus procedimientos y métodos, plantea una crítica de los límites de lo cognoscible que la racionalidad impone a través del lenguaje. Considerado desde esta perspectiva, “Demetrio” es, sin lugar a dudas, un relato que apunta a cuestionar el status mismo de la literatura y su función en una sociedad que ha perdido toda fe en las grandes narrativas y propone la imposibilidad de aprehender lo real bajo cualquier forma o medio.

Creo, finalmente, que los relatos estudiados permiten esbozar un desplazamiento progresivo en la cuentística inicial de Ribeyro que va desde

30 Para Roas (2011), en la narrativa posmoderna “no hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como un simulacro de una «realidad externa». Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y muestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo” (p. 153).

la aparente pasividad y orfandad que muestran los primeros personajes al constituirse como sujetos ante la experiencia de lo fantástico –se ha insistido, por ejemplo, en su naturaleza escindida al enfrentarse con lo imposible– y la instrumentalización de los recursos que ofrecen tanto el método científico como los procedimientos legales que lleva a cabo un personaje como Carlen en el cuento “Demetrio”. Se trata, ciertamente, de un proceso de búsqueda llevado a cabo por el autor que no se reduce a esta primera etapa como tampoco se circunscribe a sus relatos fantásticos. Tal como se ha afirmado al comienzo de este trabajo, se hace necesario contemplar en el futuro el modo como la “desrealización” apuntada por ciertos críticos en la obra de Ribeyro se extendió, por lo demás, al conjunto de su cuentística y adquirió nuevos contornos en las siguientes décadas.

Referencias

- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.
- Coaguila, J. (1995). *Ribeyro. La palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Coaguila, J. (1998). *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Selección, notas y prólogo de Jorge Coaguila. Lima: Jaime Campodónico.
- Cortez, E. (enero-marzo, 2008), La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro. *Revista Iberoamericana*, XXIV(222), 1-16.
- Delgado, W. (2008). Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro. En Jorge Es-lava (Edic. y notas). *Obras completas, IV Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura* (pp. 297-301). Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, Fondo Editorial / Fondo de Cultura Económica.
- Güich, J. (2009). Notas sobre la vertiente fantástica en Julio Ramón Ribeyro. *Lienzo*, 30, 121-133.
- Honores E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Minardi, G. (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: BCR/La Casa de Cartón.
- Ribeyro, J. R. (1994). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1993*. Lima: Jaime Campodónico.

- Ribeyro, J. R. (1995). *La tentación del fracaso. Diario personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel (Eds.) *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 94-120). Madrid: Universidad Carlos III.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En David Roas (Trad., Int., Comp. de textos y Bibliog.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 47-64). Madrid: Arco Libros.

Minimalismo fantástico en *El avaro* de Luis Loayza

José Güich Rodríguez

Dentro de la narrativa peruana, la obra de Luis Loayza (Lima, 1934) ocupa un lugar que aún no ha sido esclarecido por la crítica académica, aunque en años recientes, esta atención muestra signos de crecimiento, en especial por parte de los investigadores más jóvenes. Ellos han reactualizado y “puesto en valor” a Loayza quien, por décadas, se constituyó en uno de esos “autores de culto”, muchas veces citado como referencia destacada, pero poco leído o explorado si lo comparamos con otras figuras también surgidas y afianzadas durante ese período de evidente modernización de las prácticas literarias en el Perú de mediados del siglo XX.

El particular entramado de su escritura, que fusiona el minimalismo del relato breve y la introducción de aspectos afines a la temática de lo paradójico y de la especulación –propios de la narrativa fantástica de impronta borgiana–, halla en el manejo del lenguaje su punto máximo de sustentación, confirmando el paso de una estética convencional, la del siglo XIX, a una muy distinta, donde lo verbal es la base indispensable de la experiencia fantástica (Roas, 2012, p. 136).

Y ello, en principio, también ha supuesto un problema: la dificultad para involucrarlo o inscribirlo en alguna corriente visible de nuestra literatura. Algunos estudiosos han llegado, incluso, a cuestionar el hecho de que las obras de Loayza –o al menos, la que aquí nos ocupará–, se incorporen con plenitud a la vertiente fantástica que solo hoy empieza a vislumbrarse como una singular continuidad en el horizonte del sistema de la literatura nacional. Una de esas posturas pertenece a Juana Martínez Gómez (1992):

Loayza publica una serie fragmentaria y heterogénea de cuentos que reúne más tarde con el título de *El avaro*, libro que si no pertenece al

género fantástico de forma ortodoxa, linda con él o se deja deslizar, a veces, entre el prodigio y la maravilla. Lo cierto es que Loayza emprende una original revisión del lenguaje literario con la creación de un código estético muy personal. (p. 153)

Llama la atención que Martínez Gómez destaque una aparente falta de organicidad en el libro de Loayza, cuando una lectura atenta del mismo nos revela que sí existen fuertes conexiones entre los textos que lo conforman. Y estas se afirman en las claves culturales a las que la investigadora alude al final de su valoración inicial sobre el escritor peruano. Por otro lado, también es cierto que para la mayoría de quienes han abordado este particular universo, el aspecto del lenguaje siempre ocupa una posición más que relevante.

Pese a estas divergencias, se ha construido un consenso que ubica a Loayza dentro de un grupo de autores que desde fines de la década de 1940 –y toda la siguiente– transformó los usos narrativos, hasta entonces afianzados en la estética realista del siglo XIX, cuyas figuras más canónicas eran, hasta ese momento, novelistas como Ciro Alegría o Enrique López Albújar, recreadores ambos del mundo andino o rural en oposición a las formas urbanas de existencia social.

Fue la primera generación, durante el siglo XX, que se preocupó, desde varias ópticas, por inaugurar diálogos fructíferos con las nuevas corrientes del arte y del pensamiento, gestadas en Europa y luego trasvasadas a Hispanoamérica gracias a las obras de Borges, Asturias, Arreola, Rulfo, Cortázar, Onetti o Bioy Casares, autores que ya contaban con una trayectoria y reconocimiento en sus países de origen.

Luis Loayza representa uno de esos casos de insistente ánimo de renovación, frente a modelos de escritura que ya no daban cuenta plena de los cambios gestados en el Perú en los terrenos sociales, políticos y económicos. Ciudades como Lima habían experimentado mutaciones significativas, producto de desplazamientos internos y de recomposiciones en materia del entramado social. Así mismo, una dictadura militar, la de Odría (1948-1956), responsable de quebrar la continuidad democrática (en un golpe de Estado acicateado por el APRA, y aliada con la oligarquía), emprendió severas medidas de control interno, dirigidas a acallar la disidencia y la oposición contra el régimen. La Guerra de Corea (1950-1953), por su parte, había propiciado un aumento de las exportaciones primarias y, por ende, una apariencia de bienestar que solidificó a la pequeña burguesía de profesionales libres y empleados de mando medio.

Es en aquel contexto cuando la producción narrativa asume tres direcciones: el realismo urbano, el neo-indigenismo y la literatura fantástica. Todas estas expresiones son el producto de la asimilación de influencias cosmopolitas en cuanto a las técnicas y a los contenidos. Seguimos al crítico e investigador Elton Honores (2010) en tal caracterización:

La narrativa producida en los años cincuenta, cuyos autores son nombrados como parte de la llamada Generación del cincuenta, supuso la renovación temática de nuestra narrativa que parecía haberse reducido a referir, miméticamente, el mundo indígena; además de una renovación formal, por la introducción de nuevos referentes culturales como Joyce o Kafka. La narrativa del cincuenta consolida así un proceso de renovación y apertura hacia lo global, que se inició con el modernismo, se extendió en las vanguardias y eclosiona en los años cincuenta. (p. 23)

En el ámbito de lo fantástico propiamente dicho, destacan, al lado de Loayza, escritores como José Durand, Manuel Mejía Valera (ambos afincados en México, donde vivieron muchos años y fueron parte del circuito literario local; sobre el segundo, Carlos López Degregori incluye un ensayo en esta investigación), Felipe Buendía y Julio Ramón Ribeyro. En el caso de Ribeyro, esa producción a menudo se descuida, puesto que se trata de una valiosa cuentística que, en gran medida, es tributaria de todas las preocupaciones presentes en la tradición del género desde el Romanticismo, durante el siglo XIX, pero que asumen facetas singulares gracias a la óptica del autor. Alejandro Sustí estudia estos terrenos como parte del plan general de este proyecto.

Otros autores, redescubiertos hace relativamente poco tiempo, como el humorista Luis Felipe Angell (“Sofocleto”) y Alfonso Castellanos, también ilustran la diversidad de tratamientos y enfoques que los creadores despliegan¹. No es posible obviar a un escritor como Edgardo Rivera Martínez (1933) quien comienza su carrera en la primera mitad de la década de 1960, a pesar de que por su fecha de nacimiento e inquietudes, pertenece a la

1 Aquí es necesario destacar una vez más el trabajo de Elton Honores, incansable investigador y organizador de congresos y coloquios internacionales sobre la narrativa fantástica peruana y extranjera –asociado con el CELACP (Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar)–, quien ha rescatado oportunamente a escritores que podrían haber pasado desapercibidos o caer en el olvido, pues el paso del tiempo y la escasa atención de la crítica los fue relegando a los márgenes del sistema literario hasta casi invisibilizarlos. Su amplio e informado estudio *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010) inaugura todo un territorio dentro de la crítica nacional.

promoción ya mencionada, lo mismo que José B. Adolph (1933-2008), quien publica su primera colección de cuentos en 1968 y sobre cuya obra también propondremos un abordaje en el marco de la presente investigación.

***El avaro* en la producción de Loayza**

Luis Loayza, escritor peruano de la llamada Generación del Cincuenta, introduce ángulos singulares en nuestras letras desde la aparición de su primer libro: *El avaro y otros textos* (1955), que inaugura vías en la narrativa de su tiempo. Miembro de un grupo de escritores que practica un cosmopolitismo inusual en nuestros lares, Loayza cultiva un tipo de escritura adelantado para su tiempo, que solo adquiriría mayor identidad o reconocimiento en décadas posteriores.

Su carácter híbrido, a medio camino entre el micro-relato, la digresión ensayística y los usos fantásticos (a los que concede un tratamiento personal), convierte a su obra en un proyecto de difícil clasificación dentro del espectro de la literatura peruana. Tempranamente alejado del país, pues se instaló en la ciudad de Ginebra, Suiza, hace ya varias décadas, este autor exige la construcción de un corpus crítico dada su importancia, no solo generacional, sino en cuanto a la emergencia de una corriente opuesta al realismo tradicional fortalecida con el redescubrimiento y valoración de autores como Durand, Mejía Valera o Buendía.

Una de las cuestiones centrales en el abordaje de la estética loayziana es, sin duda, el tema del lenguaje. Su tratamiento del mismo es indispensable para la comprensión cabal de los tejidos narrativos. Lo fantástico se edifica, por lo tanto, en función de los límites establecidos por el texto como realidad “autotélica” en el sentido más legítimo del vocablo. La narratividad, en consecuencia, se somete a la construcción en forma de disquisición o reflexión conjetural, en la línea de un Borges. De ese parecer es el escritor Peter Elmore (2012), en un nutrido estudio sobre las obras completas de Loayza. En una referencia a los personajes que pueblan esas páginas, sostiene que:

[...] son seres de una mitología cuyo orbe no es otro que el arte verbal: Literatura sobre la literatura, *El avaro* es borgeano en ese sentido particular, y no en el de los ademanes sintácticos o las preferencias léxicas. Recién a partir de los años 80 y, sobre todo, en los años 90 del siglo XX habrá una vertiente metaliteraria en las letras peruanas [...] (p. 8)

Estamos ante un discurso poco encasillable desde parámetros convencionales y, por otro lado, de fuerte carga referencial o enciclopédica que maneja, lo que también afiliaría la poética de Loayza a los terrenos de la “parodia”, recurso en el que dos discursos entran en juego, de modo que el segundo imita al primero en un plano no solo lúdico, que no queda en un “juego por el juego mismo”, sino que implica una reescritura, un nuevo texto que mantiene vasos comunicantes con el texto de origen. Tales procedimientos han sido ampliamente estudiados por autores como Genette, en *Palimpsestos* (1989), su reconocido estudio sobre la intertextualidad o “literatura en segundo grado” o Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso* (1985).

Caracterizar el aporte de Loayza a este proceso no puede prescindir, en modo alguno, del contexto de producción de sus textos, muchos de los cuales aparecieron por primera vez en revistas especializadas y en suplementos culturales que, por aquel entonces, abundaban en la prensa limeña (Honores, 2010, p. 37). Aunque nuestro autor cultiva una escritura marcada por la desrealización o ausencia de un marco geográfico o temporal definidos y recrea motivos y temas que refieren a un mundo clásico, los cuentos (como deben ser llamados) y no poemas en prosa (tal como quiso sustentarlo erróneamente cierta crítica de la época) revelan, como todo texto literario, una *ficcionalización* de problemáticas inherentes a la vida contemporánea del Perú, en una primera instancia, y universal, en segundo término. Elton Honores (2010) también incide en esos aspectos al proponer líneas caracterizadoras para el libro:

En *El avaro* es visible cómo el narrador está envuelto en un proceso desmitificador de la realidad y del mundo, de manera constante, al punto que se convierte en más que una mirada, en una actitud, que está ligada a la modernidad y su rol crítico. A pesar que las historias de *El avaro* no tienen ubicación espacial ni temporal específica y que están más próximas a un pasado remoto, estas no dejan de contener ciertos ecos de la propia realidad de los años cincuenta, solo que están vistos desde otra perspectiva, menos directa, pero igualmente cuestionadora. Por su brevedad, los textos de *El avaro* no buscan adquirir la condición de pétreos o versiones finales sobre las cosas. El narrador utiliza un final abierto, sin resolución, pues los sentidos del texto se abren y se mantienen vivos. (pp. 103-104)

Un texto de tales perfiles cuestiona los límites de la palabra y, al mismo tiempo, ensaya nuevas formas de escritura que también ponen en tela de juicio la esencia misma del acto de narrar, disfrazadas por un ropaje de aparente proximidad a la erudición y al virtuosismo que, en el fondo, implican un cuestionamiento de esos patrones imperantes en la visión acerca de la literatura.

Para sondear estos aspectos, analizaremos algunas ficciones del volumen *El avaro*, obra aún insólita por su ejecución y posibilidades narrativas dentro de la literatura peruana, equiparable a los logros de un Juan José Arreola o de un Augusto Monterroso, dos grandes referencias hispanoamericanas.

Uno de los ejes de esta aproximación al libro de Loayza queda anclado en la elección de un formato breve, el del micro-cuento, que parece haber sido el motivo de equívoco entre los primeros intérpretes de la obra en cuanto a su filiación genérica. En ese sentido, junto a Monterroso y a Arreola, el escritor limeño busca el camino contrario a lo torrencial y al barroquismo de otras poéticas.

Una economía deliberada de los procedimientos narrativos lo lleva a plantear pequeños artefactos, cuyas extensiones reducidas a lo indispensable son, como ya hemos sugerido, el elemento constructor de lo que Harry Belevan denomina “el síntoma fantástico”². Esta rigurosa administración del lenguaje, virtuoso no solo por vocación, sino por necesidad, hace de cada cuento un pequeño escenario donde el discurso es el principal agente del acontecimiento desestabilizador, pero no como algo que necesariamente colisione con las expectativas racionales, sino que acentúen el hecho de que hay otro universo, edificado con palabras.

Para tales propósitos, nos valdremos en parte de aportaciones teóricas clásicas y contemporáneas, tanto en el campo de la caracterización del género como en lo concerniente a la ficción de breve formato. Así mismo, prestaremos especial relevancia a los avances de los investigadores peruanos de la actualidad, que poco a poco abren caminos en la organización del canon fantástico en nuestras letras.

La opción por el breve formato

En años recientes, la atención dispensada desde el ámbito teórico al dominio del cuento breve (sobre todo, al microcuento, su versión mínima) ha

2 Belevan propone, en el estudio preliminar a su Antología, cuatro aproximaciones al fenómeno fantástico. La primera de ellas señala que es un “síntoma”, es decir, “no puede (...) considerarse que (...) lo fantástico (...) posee un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones que funcionaría a la manera de un lenguaje, en tanto no hay leyes específicas, como veremos más adelante, que se puedan descubrir como parámetros de la dinámica fantástica”. (p. XX)

experimentado un crecimiento significativo, lo mismo que su práctica. En Hispanoamérica y en el Perú, también es visible su auge sostenido e innegables logros. En muchos casos, el cuento breve se asocia también a lo fantástico y la ciencia ficción en la obra de relevantes escritores como Carlos Herrera (1961), Fernando Iwasaki (1961), José Donayre Hoefken (1966), Ricardo Sumalavia (1968) o Daniel Salvo (1968). Es evidente que el renacer de este formato tan preciso y condensado no parte de un año cero, sino que le debe mucho, en cuanto a una línea más o menos visible en el tiempo, tanto a Loayza como a narradores posteriores generacionalmente, como Harry Belevan, quien además reflexionó sobre el género en su conocido ensayo *Teoría de lo fantástico* (1976) y en el estudio preliminar a su ya imprescindible y valiosa *Antología del cuento fantástico peruano* (1977).

Es muy difícil explicar por qué un narrador, en particular, decide, en algún momento, optar por extensiones menores a las fórmulas convencionales. Críticos y escritores no han llegado a un consenso estricto en torno de la cuestión. Quizá uno de los enfoques más atractivos sea precisamente el de Julio Cortázar (1997), alguien que renovó la manera de elaborar cuentos y que en más de una ocasión reflexionó con rigor en torno de estos temas:

[...] todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos; pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiese querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (p. 402)

La postura de Cortázar no deja, pese a su evidente subjetividad, de referirse a las necesidades de los autores en cuanto a estructurar la materia contenida en los relatos. Optar por una extensión reducida a lo necesario se explica, en parte, por el hecho de que no podrían ser desarrolladas de otra manera, ya que a estas ficciones las impulsa una especie de “iluminación” conducente a crear un efecto similar en el lector en cuanto a lo conciso del planteamiento y la revelación final –efecto que no se alcanzaría con una extensión mayor–. Es una suerte de reducción al extremo de la poética de Poe, quien a mediados del siglo XIX ya había establecido principios básicos para transformar el cuento en una forma artística, con todas las prerrogativas asociadas al prestigio de la poesía como ideal supremo.

El otro aspecto interesante en las ideas de Cortázar es el acercamiento del cuento de pequeño formato a los territorios de lo fantástico, como si existiese un hilo invisible que uniera a los dos dominios (uno procedimental y el otro, de género), una especie de afinidad entre el discurso concentrado en sí mismo y aquello que la experiencia fantástica revelaría en la operación de lectura, en el descubrimiento efectuado por el lector.

Respecto del llamado microcuento, minificción, cuento brevísimo, entre otros vocablos para designarlo, las exigencias también parecen ser igual de sintéticas, como apunta Edmundo Valadés (1997):

Si me remito a las minificciones que más me han cautivado, sorprendido o deslumbrado, encuentro en ellas una persistencia: contienen una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio. Así el suceso contado se resuelva por el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista, vale si la descomposición de lo lógico hasta la extravagancia, lo inverosímil o la enormidad, posee el toque que suscite el estupor o el pasmo legítimo si se ha podido tramar la mentira con válida estrategia. (p. 284)

Valadés parece coincidir con la propuesta de Cortázar, sobre todo en las proximidades o empatías entre ficción breve y relato fantástico (o por lo menos, que se ubiquen en sus linderos, como lo insólito o absurdo). No obstante, en la narrativa fantástica de Loayza, que tiende a inscribirse dentro del micro-cuento (aunque también practica extensiones mayores), varias de las exigencias de Valadés asumen contornos algo distintos –no ortodoxos– centrados en tratamientos donde lo estilístico también es un ingrediente sin el cual los textos no manifestarían esa toma de distancia o extrañamiento.

En los cuentos de *El avaro*, por ejemplo, no es tan explícita la búsqueda de una “desestabilización” de la racionalidad, o del “estupor”, sino que aprovecha las dimensiones ajustadas para incentivar una huella o impronta emparentada con el aforismo o la sentencia de factura clásica (lo que también podría acercarlo a Cioran o al Ribeyro de *Prosas apátridas*). Eso ocurre, por ejemplo, en “Las abejas”³, cuento incluido en *El avaro* (1974):

3 *El avaro*, en sus diversas secciones, incide en la aparición frecuente de animales, ya sean reales o mitológicos. Urge un estudio cuidadoso acerca de estas figuraciones, que entre líneas sugieren el fluido diálogo intertextual de la escritura de Loayza con géneros como bestiarios y fábulas clásicas, a las que transfigura sobre la base de la ironía.

Las abejas tardaron millones de años en construir la colmena que ahora repiten. La constante búsqueda de esta solución exigió, indudablemente, la creación de un lenguaje y el profundo conocimiento de la arquitectura y la ciencia matemática; logrado su objeto, estos medios fueron olvidados por innecesarios. (p. 55)

Se trata de uno de los pocos textos del libro que se insertan sin fisuras en el género del micro-relato fantástico. Todos los requisitos anunciados por Valadés son mostrados aquí, en mayor o menor grado (ritmo vertiginoso, golpe sorpresivo de ingenio), pero está ausente, por lo menos en la intensidad sugerida por Valadés, el “estupor” o “pasma”. No es, evidentemente, un cuento que deje en vilo al lector o vulnere sus expectativas; ataca más bien, a través de la ironía, un flanco intelectual.

La primera *lexía* sugiere que el conocimiento de las abejas en torno de la edificación de sus nidos ha supuesto una línea continua en el tiempo de “ensayos y errores”, hasta llegar a una fórmula actual que es repetida una y otra vez, porque garantiza la eficacia y la productividad. Por lo tanto, no es previsible que los patrones sean modificados de un momento a otro por los constructores. Esta observación podría confundirse con una metáfora acerca del condicionamiento genético, si no fuera por la aseveración de la segunda *lexía*, que introduce el giro desestabilizador: las abejas debieron contar con lenguaje, arquitectura y ciencias numéricas para hallar el modelo de construcción adecuado a sus búsquedas.

La atribución de facultades humanas a las abejas es el elemento que fractura el marco de lo factible y subvierte la realidad, propiciando así la experiencia fantástica, muy próxima a la ciencia-ficción (en este caso, por la inclusión de especulaciones propias de ese género). Pero como ocurre en esa tradición, subsiste una velada crítica a los humanos, quienes continúan “ensayando” y “errando”, y, con ello, colocando a su especie al borde de catástrofes, a pesar de la aparente superioridad que debiera otorgarle contar con la comunicación lingüística y la ciencia para modificar el medio y garantizar la supervivencia de toda la especie.

La *lexía* conclusiva asume que por ser “innecesarios”, esos medios fueron “olvidados”; es decir, que aquello que llevó a las abejas hasta la civilización quedó descartado para siempre, pues se alcanzaron los fines y al ya no ser requeridos los instrumentos, fueron borrados de la memoria. Estos seres, en consecuencia, han sobrevivido eficazmente sin el apoyo de recursos que tuvieron un valor circunstancial; los humanos, por el contrario, persisten en el

uso de tales medios, sin que ello sea garantía de superioridad absoluta (por el contrario, ni el lenguaje ni la ciencia han liberado al hombre de su instinto autodestructivo). La vuelta de tuerca gira en torno a la satisfacción de las urgencias inmediatas que, sin el concurso de sofisticadas herramientas, garantizan a cualquier especie un bienestar, un equilibrio que el hombre siempre pone en riesgo cuando se asume como “el ser civilizado y racional”.

En “Fieras”, un cuento de mayor extensión y que funge de cierre a la sección “Vocabulario y otros textos”, nuevamente son animales quienes animan la desviación hacia una perspectiva inédita de las leyes convencionales que gobiernan la percepción de la realidad. Una serie de criaturas del zoológico son descritas mediante una suerte de catálogo o inventario (p. 60). El universo animal parece estar sometido por completo a lo que los humanos han decidido sobre ellos, en cuanto al control y la vigilancia. Los trazos son rápidos, sin mayor ornamentación. La brevedad instala rápidamente al lector en la situación; el responsable del acto enunciator-espectador es una voz narrativa en primera persona, que se vale de un registro digresivo para deslizar una serie de claves ambiguas que se aclararán más tarde:

De esta manera he visto, sometida a la curiosidad pública, la existencia encerrada de los animales. Por un sistema de puertas levadizas y corredores los guardianes vigilan los movimientos de los prisioneros. Todavía la sangre repite sus actitudes y el tigre parece agazaparse para saltar sobre una gacela: al extremo de un gancho de hierro, el cuidador le ofrece un trozo de carne roja. (p. 61)

Se trata de una creación de expectativas falsas, más tarde descalificadas por las conclusiones de la primera persona camuflada en el discurso. La circunstancia vivida por los animales es análoga a la de los condenados dentro de un establecimiento penitenciario. Los mecanismos de control ejercidos sobre una fiera como el tigre lo han convertido en un ser dependiente, cuya naturaleza salvaje queda en suspensión. Si faltara el cuidado o sustento, el animal moriría inevitablemente de hambre, puesto que los humanos lo han convertido en atracción, inhibiendo sus capacidades de autoabastecimiento. Las rejas son la barrera mínima que separa ambos mundos.

El fragmento conclusivo soluciona esa indeterminación, al trastocar las relaciones entre quienes vigilan y los vigilados:

En el corazón de la ciudad están las fieras, cerca del río y al lado de un jardín simétrico. En las noches los rugidos se oyen de lejos y recuerdan que las fieras conservan su poder y tienen tiempo: como el río que a

veces se desata e inunda las calles, como la hierba persistente que el jardinero arranca sin descanso. (p. 61)

La energía de los animales en cautiverio es una amenaza permanente para el ser humano. Concentrados en ambientes que suelen hallarse dentro de los cascos urbanos, las fieras aguardan su momento, como si le hubiesen permitido al hombre ejercer una voluntad más bien endeble, frágil. La referencia al tiempo intensifica la sensación de riesgo. De un momento a otro, podrían invertirse los roles, lo que llevaría a los animales a romper las cadenas y avasallar a los amos, quienes se hallarían en el camino de la extinción por causa de la fuerza incontenible que la prisión solo ha adormecido, pero no eliminado. Y el efecto de extrañamiento culmina con el símil que relaciona a estos seres con los elementos naturales muchas veces ingobernables, como los torrentes caudalosos y la vegetación, que suelen reclamar el espacio ganado por el hombre e invaden aquello que les pertenecía.

En el tramo final da cuenta de la precariedad humana, oculta por las parafernalias del poder que pretende ejercer sobre el orden natural:

Al lado de la ciudad, debajo y encima de la ciudad, está la tierra humillada, el cielo colérico, la vegetación ávida que derriba las murallas, el agua que transforma en ciénagas las plazas. Día a día los hombres se detienen ante las jaulas para ver su victoria y mantienen el jardín, y atraviesan los puentes sobre el río doblegado. Trazan como para siempre sus construcciones y llevan, también vencida, la otra fiera que a veces se adivina en sus ojos. (p. 62)

La *lexía* inicial de este último fragmento retoma el asunto de la naturaleza dominada por el hombre, situación relativa en la cual siempre existe un margen para la catástrofe. El narrador divide con claridad el espacio externo –el del mundo no transformado– y el interno, las urbes, máxima expresión de cómo, a lo largo de milenios, la especie ha modificado su entorno. En la siguiente *lexía*, se incide en el “triumfo” solo aparente de la “civilización”, pues a pesar de sus grandes capacidades y hazañas técnicas, el humano no es más que un animal al que también cree haber doblegado en su interior; sin embargo, este sigue ahí, encubierto y amenazante, a la espera de emerger, como los animales enjaulados.

Una variante de la escritura fantástica de Loayza, y con probabilidad, el más “borgiano” de todos los relatos que integran *El avaro*, queda manifiesta en el micro-relato “Cuento”, cuya intención metaficcional está anunciada por el título, en cuanto a la insistencia en una autonomía circunscrita a las fronte-

ras del discurso. Revela un aplicado aprendizaje de las lecciones del argentino en cuanto a la precisión del lenguaje y al desarrollo de los temas. Por otro lado, da cuenta de la destreza del peruano en la construcción de un universo de “reducidas dimensiones”, pero capaz de activar múltiples interpretaciones, apoyadas en la ambivalencia. Dada su brevedad, se transcribe íntegro:

Tres prisioneros viven en una cárcel. El primero sueña con el campo; trabaja la tierra y al mediodía, tendido a la sombra de un árbol, mira las ramas pesadas de frutos. El segundo sueña con una mujer. Es una hermosa mujer de grandes ojos y cuerpo suave y ardiente: él yace con ella. El tercero sueña que vive en una cárcel. (p. 56)

El conciso planteamiento de la situación, un encierro en una prisión sin mayores atributos o especificaciones, incide en la indeterminación que caracteriza a la mayoría de los relatos fantásticos de Luis Loayza. La ausencia de detalles, propia del micro-cuento, nos instala directamente en las circunstancias de esos tres sujetos sin nombre, atemporales. Sus sueños ilustran las personalidades y anhelos de cada uno, especialmente en el caso de los dos primeros. O bien grafican sus vidas anteriores, antes del encierro forzoso. Uno de los hombres sueña con la naturaleza; el campo es el territorio opuesto a la estrechez a la que lo obliga su condición de preso. Además, contempla los frutos que penden de los árboles, como compensación, quizá, a la escasez que debe soportar. El segundo de los prisioneros sueña con una bella mujer, con la que el sujeto hace el amor intensamente. Del mismo modo, la imagen remite a las privaciones tanto afectivas como biológicas que experimentan los prisioneros en situaciones extremas como la que están viviendo⁴.

Hasta ese instante, la expectativa nos haría presumir que el tercero de los prisioneros manifestará una actitud semejante en cuanto a una “necesidad”

⁴ Luciana Namorato (2009) en “Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de *El avaro y otros textos*” sugiere que “el lector de este texto duda en afirmar cuál de los prisioneros vive la experiencia de la cárcel como tal. Dando rienda suelta a su imaginación, los tres prisioneros se liberan al refugiarse en sus respectivos mundos [...] Es precisamente el tercer prisionero quien intriga al lector, toda vez que el producto de su imaginación coincide perfectamente con la realidad descrita por el narrador. De esta manera, este prisionero puede ser visto como el único personaje que de hecho está en prisión –una vez que él confirma la realidad de la vida en prisión por medio de su imaginación–, así como el único personaje –una vez que él transfiere las limitaciones de la vida en la cárcel al mundo de la imaginación–. A partir de la lectura de ‘Cuento’ se puede afirmar que, si el discurso, en ocasiones, sueña con tornarse real, la realidad, por su parte, también entrevé la posibilidad de liberarse de sí misma haciéndose discurso”. (pp. 92-93)

no satisfecha; sin embargo, el preso solo “sueña que vive en una cárcel”, lo que obliga al lector a replantear la experiencia. El cautivo sueña en apariencia con su situación actual y, en esa circunstancia, parecen inscribirse los otros personajes del relato, quienes probablemente son “soñados” por el cautivo y no son nada más que el producto del aislamiento al que está siendo sometido, y que los mecanismos del sueño modifican. Una vez más la ambigüedad alusiva llega en auxilio de la “iluminación” fantástica, pues no hay forma de otorgarle validez a tan solo una de las respuestas. Otra explicación posible debería incidir en el hecho de que se trata del mismo personaje quien, a través de las imágenes oníricas, vive otras existencias. En otras palabras, los sueños le permiten un desdoblamiento evasivo que lo aleja de sus penurias, pero no lo suficiente, ya que su yo real “sueña con el cautiverio”, como un recordatorio cruel de que no podrá escapar de esos muros que lo confinan.

“El avaro”, por su parte, cuento breve que le brinda el título al conjunto, plantea una cifrada e inteligente opción fantástica, al describir, en apenas cuatro párrafos, las andanzas de un hombre signado por el estigma de “quien nada compra”. En esta ocasión, la voz narrativa en primera persona describe con sobriedad y sin mayor arrebató emocional (salvo la insistencia en el placer de la acumulación) las implicancias de su actitud, que lo convierte en un extraño y atípico hedonista. En efecto, la voz monologante y digresiva declara con absoluta sinceridad su avaricia:

Es verdad que amo mis monedas de oro. Me atraen de ellas su peso, su color —hecho de vivaces y oscuros amarillos—, su redondez perfecta. Las junto en montones y torres, las golpeo contra la mesa para que reboten, me gusta mirarlas guardadas en mis arcas, ocultas del tiempo. (p. 16)

Este avaro despersonalizado oculta, mediante la autosuficiencia, una dependencia malsana respecto de sus posesiones. Se ha convertido en un esclavo de las monedas que contempla, satisfecho, y sobre las cuales pretende un dominio incuestionable⁵. Él no las posee, sino al contrario: son ellas las dueñas de su destino. Emerge aquí un asunto clásico en materia de ficciones fantásticas: el control que un objeto, en principio inanimado, ejerce so-

5 Al respecto, es de muy útil contraste “La representación del poder en *El avaro* de Luis Loayza”, del escritor e investigador Jorge Valenzuela, en el cual aborda, entre otros temas, lenguaje y estructura, la posición del narrador y la dimensión espacio-temporal. Para una visión general del libro, es recomendable el prólogo “Lectura de *El avaro*”, del también sanmarquino Edgar Álvarez Chacón. Ambos textos se incluyen en *Para leer a Luis Loayza*, edición de César Ferreira, publicado por la UNMSM en 2009.

bre los seres humanos. No obstante, en el cuento de Loayza, los matices son originales, por cuanto la “esclavitud del sujeto”, al cual recubre de poder, se plantea de un modo elusivo o tácito. Este autoconvencimiento, a través de un discurso controlado y sin aristas, establece un contraste en relación a la verdadera circunstancia que atraviesa el personaje; está bajo el control de las monedas que generan una sensación cuasi-erótica, a las cuales quiere conservar al margen de los efectos del paso del tiempo, es decir, fuera de cualquier influencia externa que acaba con esa relación. Ello queda en un nivel implícito, lleno de sugerencias acerca de la condición solitaria del avaro. Tanto la implicancia erotómana como el aislamiento del individuo se proyectan en el siguiente segmento, el más extenso de los cuatro:

Pero mi amor no es solo a su segura belleza. Tantas monedas, digo, me darán un buey, tantas un caballo, tierras, una casa mayor que la que habito. Con uno de mis cofres de objetos preciosos puedo comprar lo que muchos creen la felicidad. Este poder es lo que me agrada sobre todo y el poder se destruye cuando se emplea. Es como en el amor: tiene más dominio sobre la mujer el que no se va con ella; es mejor amante el solitario. (p. 17)

La erótica del poder en torno de la posesión de riquezas se nutre tanto de una fascinación por la belleza como de una instancia latente o invisible en tanto las monedas no utilizadas “representan” una cantidad determinada de bienes equivalentes, pero imaginarios o existentes como ideas solo en la mente del sujeto. La noción de poder que el sujeto concibe pasa por el filtro de lo que otros anhelan y jamás alcanzarán (y que él, sin inconveniente alguno, podría adquirir). Subsiste una extraña satisfacción personal del narrador-protagonista; se basa en el hecho de que su poder ilimitado desaparecería en cuanto fuese ejercido o utilizado, traducido en la compra de objetos diversos que para este avaro existen en forma de conceptos, es decir, significados. Ha optado por instalarse en un limbo estático, en el cual el individuo renuncia a utilizar su riqueza porque eso le depararía el fin de su placer, nacido no de la libertad sino de la sujeción secreta a todo aquello que el dinero en cantidades abundantes ofrece a los seres humanos. Al depender de conceptos o posibilidades abstractas, vive ahora en un territorio virtual, superpuesto a la experiencia sensible o material, como lo corrobora el último fragmento:

Voy hasta mi ventana a mirar, perfiladas en el atardecer, las viñas de mi vecino; la época las inclina hacia la tierra cargada de racimos apetecibles. Y es lo mejor desearlos desde acá, no ir y hastiarse de su dulce sabor, de su jugo. (p. 17)

La realidad tal como es construida por los sujetos supone, por lo tanto, una fuente de hastío, de aburrimiento. Para este avaro, hábil tráfuga hacia el mundo de las ideas puras, el verdadero placer consiste en el deseo que se instrumentaliza mediante la imaginación. Para él, las entidades que acuden a su mente son tan reales como el entorno material. Las diferencias se han anulado.

La variable paródica

Un segundo aspecto a destacar en la escritura de Loayza es el registro paródico, asunto que remite a la llamada *intertextualidad*, estudiada rigurosamente por teóricos y críticos tan notables como Gerard Genette, Roland Barthes, Julia Kristeva (quien propone el término) y Claudio Guillén. Desde los años sesenta, los abordajes en torno de esta materia han experimentado un alto grado de desarrollo. En autores de contornos tan singulares como los que ofrece Loayza, la intertextualidad deviene elemento imprescindible en el entramado de lo fantástico, de una manera similar a la elección del breve formato. Siguiendo a Genette (1989), consideramos que el vocablo alude a “una relación de copresencia entre dos o más textos... es decir... como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10).

Si bien es cierto que en mayor o menor medida, cualquier texto se halla en esa posición respecto de otro u otros, en algunos autores tal vínculo se convierte en el eje de la escritura misma; la experiencia de lectura depende de la capacidad del decodificador para establecer esos vasos comunicantes. Genette (1989) apunta en esa dirección al introducir la noción de *hipertexto*. Para el estudioso francés, se trata de “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (p. 17). De ahí que esta forma de encarar la intertextualidad (en sentido estricto) también se considere un rasgo constructivo de la *literariedad*, es decir, aquello que confiere su naturaleza a los textos que un sistema cultural determina como “artísticos” o que cumplen esa función en un marco determinado por la sociedad que los ha producido.

En “El héroe”, que pertenece al primer segmento del libro, se visualiza la idea de transformación propuesta por Genette. Este relato le concede voz a un personaje innominado, arquetípico, quien ha decidido contar la verdad, desmitificando las hazañas que los hombres le han atribuido y sobre las

cuales sucesivas generaciones han elaborado un “relato” épico⁶. El primer párrafo incluye, a manera de autopresentación irónica, un discurso testimonial o confesional con visos de parodia en el que este supuesto héroe, ya viejo, cita lo que consignan los cantos:

Pero envejezco, toso, los alimentos me repiten en la boca su materia agria. Todavía soy “feroz como un jabalí, invulnerable como un árbol portentoso” pero sé que ahora mismo hablo como un charlatán. No puedo evitarlo y creo resignadamente que es la edad. (p. 22)

Por un lado, el “héroe” denuncia su condición humana, sometida al inevitable declive provocado por el paso del tiempo. Esta es la primera llamada de atención acerca de las prácticas transformacionales a partir de un texto o textos precedentes (en este caso, los discursos épicos en torno de un semidiós y sus proezas, aún no identificados de modo específico). En el ámbito original de estas narraciones, la figura heroica suele presentarse como un ser en el cual las limitaciones o miserias humanas son desplazadas a un segundo plano; se destaca la elevación espiritual antes que lo fisiológico. Y si lo corporal ocupa el centro de las miradas, esto siempre se lleva a los terrenos de las destrezas o las habilidades sobrehumanas. El sujeto de la enunciación deslegitima lo sublime, porque su propósito es decir la verdad:

Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. No pude evitarlo; reconozcamos que era un animal verdaderamente horrible: echaba fuego por la boca, sus zarpas eran grandísimas. No hace falta que yo lo diga porque lo han descrito tantas veces que ya es clásico. Pero sucedió que él también me tuvo miedo y al retroceder violentamente se dio tal testarazo contra las piedras que se mató. (p. 23)

Lo fantástico emerge aquí de la imagen del monstruo como desviación de las reglas de la naturaleza; este provoca el terror de los humanos en tanto

6 Alejandro Sustu ha realizado un atento estudio sobre aspectos narratológicos en *El avaro y otros textos de Luis Loayza: una aproximación narratológica* (1991). En este trabajo, memoria para optar el grado de bachiller, Sustu efectúa observaciones muy apropiadas en torno de la voz narrativa de “El héroe”. Sostiene que “la conducta del héroe guarda coherencia con el tono de la comunicación que entabla con el auditorio. Si nos remitimos al comienzo del relato, podemos constatar que el narrador realiza la confesión de un secreto que ha permanecido oculto por mucho tiempo a los demás y que está vinculado con el carácter de sus hazañas; por lo tanto, no debe extrañarnos la presencia de versiones contradictorias en torno a éstas, pues reafirman la intención inicial del narrador.” (p. 54)

el ser en cuestión evoca lo desconocido, aquello que escapa a las expectativas o convenciones. En “El héroe”, probable transposición paródica del mito de Teseo y el Minotauro, la anomalía monstruosa es todo lo contrario a las elaboraciones del mito, pues en lugar de atacar a quien se aventuró por su territorio, el monstruo huye aterrorizado del intruso⁷. Aquí se ha efectuado una transferencia singular: desde el punto de vista del habitante de la cueva, el héroe también tiene perfiles monstruosos que quiebran el orden cotidiano.

La marca paródica, que en el cuento es esencial para desencadenar el sentido de lo fantástico (monstruo que no intenta devorar al héroe, sino que huye, temeroso, y se destroza contra unas rocas) radica en lo que Genette (1989) llama “transformación semántica”, que el mismo estudioso francés, en *Palimpsestos*, deslinda rigurosamente de otras operaciones textuales, en especial del *travestimiento* (transposición estilística):

Es innegable que el travestimiento es más satírico, o más agresivo, en relación a su hipotexto que la parodia, que, propiamente hablando, no lo toma por objeto de un tratamiento estilístico comprometedor, sino solo como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne. (p. 40)

El final del cuento también se orienta en esa dirección, por cuanto una vez desacralizado cada episodio de una vida repleta de prodigios, pero al

7 En el análisis de “El héroe” destaca “Primera aproximación a *El héroe*, de Luis Loayza”, del crítico y académico de la lengua Camilo Fernández Cozman. También forma parte de *Para leer a Luis Loayza*. Ilustra con propiedad, además, el contexto de producción de *El avaro*, atendiendo especialmente a los aspectos estilísticos. En cuanto al relato, brinda conclusiones acertadísimas a propósito del mito y la desmitificación que conlleva el personaje: “Loayza se enmarca en una tradición de la literatura moderna que se basa en la desmitificación el mito configurado por la memoria colectiva consiste en que el narrador es un héroe que realizó portentosas hazañas; en la caverna, mató al monstruo que echaba fuego por la boca (aparentemente, era un dragón) y que poseía zarpas enormes; además, el ‘héroe’ dio muerte a una serpiente marina, y por lo tanto, posee fama entre los pescadores. Este mito tiene relación con el relato de Teseo, quien, con la ayuda del hilo de Ariadna, mató al minotauro (el monstruo) en el laberinto de Creta. El narrador-personaje equivale a Teseo, y el minotauro, al monstruo. Asimismo, el laberinto de Creta corresponde a la caverna donde vive el animal; Ariadna equivale a la esposa del narrador. Sin embargo, hay también profundas diferencias. Teseo, efectivamente mató al minotauro; el narrador, en realidad, no dio muerte al monstruo. Teseo no tuvo miedo; el narrador, en ‘El héroe’, sí, y, además, el monstruo le tuvo miedo. Ariadna ayudó a su esposo; en cambio, la difunta esposa del protagonista, en el texto de Loayza, se burlaba de éste”. (pp. 63-64)

fin y al cabo ficticia (en virtud de un dominio colectivo), este “héroe” que se desnuda ante la posteridad revela lo más íntimo: como portentoso amante, también eso es resultado de las exageraciones. El punto culminante es la comparación que efectúa la mujer: el personaje, de quien tantas hazañas cantaron los hombres, es, en los territorios de alcoba, un hombre “normal” e incluso, “inferior” –en potencia y habilidades amatorias– a su primer marido.

Una variante de la parodia⁸ –en simbiosis con lo fantástico y el brevísimo formato– se manifiesta en “Vocabulario”, sección penúltima del volumen. En ella, Loayza construye una suerte de “diccionario imposible”, en el cual una serie de entradas léxicas son objeto de una transformación lúdica, subvirtiendo los significados originales para proponer otros, imaginativos y provocadores. En estas palabras (once en total), desplazadas a otro escenario y, por lo tanto, modificadas en torno de su referencialidad, se plantea de modo subrepticio una denuncia del lenguaje y de su relatividad a propósito del nexo que en apariencia establece con la realidad. Siendo el diccionario uno de los símbolos por excelencia de la cultura letrada y enciclopédica –expresión del racionalismo ilustrado del siglo XVIII en adelante y culminación de la modernidad–, cada micro-texto cuestiona la permanencia de los discursos oficiales que el poder elabora y fija en grandes volúmenes para crear de ese modo la ilusión de un mundo estable donde todo ocupa un lugar. En este caso, el instrumento que permite ese desplazamiento tanto crítico como irónico es el propio lenguaje que en los once términos hace posible el surgimiento de pequeños universos verbales y alternos a la experiencia cotidiana.

La entrada “clavel” es un buen ejemplo de cómo el lenguaje, al convertirse en objeto de sí mismo, desestabiliza en clave fantástica lo que parece inamovible en cuanto a la existencia de las palabras como designadoras de lo real:

Clavel ha venido empleándose mucho como sustantivo para señalar una flor que no llega a merecer su nombre, pues en verdad podría llamarse

8 Para el crítico español Claudio Guillén (1982), la parodia no es un género sino una modalidad literaria. Estos *modes* (“modalidades”) son “tan antiguas y perdurables ... como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de ésta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual. Así, cuando decimos: esto es una tragicomedia pastoril (no un poema o una novela pastoril). Son modalidades, por ejemplo, la ironía . . . la sátira, lo grotesco, la alegoría o la parodia –que se practican con motivo de distintos géneros– (p. 165).

igualmente *adil* o *galahad*. Es evidente que debe emplearse como adjetivo: *niña clavel*, *amor clavel*, *ferocidad clavel*, *sueño clavel*. Queda sólo por averiguar la cualidad que debe ser nombrada. (pp. 49-50)

En la primera parte del texto, la voz narrativa impersonal alude, con sutileza, al desgaste natural de las palabras por su uso preestablecido por el acuerdo social a la arbitrariedad propia del signo lingüístico, es decir, a la inmotivación absoluta del vínculo entre las expresiones y los conceptos. Es indudable que la flor en cuestión podría denominarse de cualquier manera, al margen de cuál es la naturaleza del referente o cosa. El hecho de citar dos nombres propios, como “*adil*” y “*galahad*” (uno es común en el área de influencia árabe y el otro designa al más célebre caballero del ciclo artúrico), escribiéndolos con minúsculas refuerza la idea de relatividad en las funciones que el ser humano le ha asignado al lenguaje.

En la siguiente *lexía*, la voz enunciativa utiliza el recurso del énfasis “es evidente” para ironizar nuevamente sobre el hecho de que las palabras solo tienen valor en tanto una comunidad decide asignarlo. Cierta tono apodíctico o absolutista del enunciativo también apunta esa noción, pues aquel decide, por cuenta propia, reasignar vinculaciones y convertir una categoría en otra, invirtiendo así los valores preestablecidos por la sociedad: el sustantivo, núcleo de las construcciones, se degrada y pasa a ser un elemento subordinado o dependiente. En la *lexía* de cierre, la interrogante indirecta acerca de la característica señalada por “*clavel-adjetivo*” es más bien una ironía concluyente que también es reinicio de las disquisiciones, puesto que la cualidad imaginaria también se ceñirá a la arbitrariedad de los signos: nunca dependerá de una objetividad.

La segunda entrada de este vocabulario provocador –de gran utilidad para el tema que nos ocupa– es “*favor*”. La transcripción es completa:

Uno dice “por favor” como quien sirve espuma. “Alcánceme ese vaso y bébase este favor a mi salud, muy señor mío”. Espuma casera a nuestra disposición en cualquier momento. (No se le puede decir “por favor” al mar porque su espuma es llena de mínimos músculos y aérea). Se cuenta el caso de un niño que le dijo favor favor favor a su padre tantas veces que lo ahogó mientras dormía. (p. 50)

El procedimiento retórico o de distribución de los elementos ya no resulta ajeno, especialmente en el caso de los textos de brevísimo formato. La mayoría de las descripciones léxicas siguen un orden más o menos fijo, de acuerdo con una división tripartita: un enunciado de apertura; luego, un nudo que

coloca al lector en una posición de incertidumbre y una oración concluyente que funciona como sentencia insólita mediante la cual el enunciador ratifica el desplazamiento transgresor o paródico del registro enciclopédico. En la entrada que comentamos, el modelo presenta algunas variantes, como el inicio, en el cual se ingresa a la situación fantástica con el concurso de una anécdota “in media res”, que transpone la fórmula “por favor” a un campo semántico diferente, el de espuma.

El juego implica la identidad o sinonimia entre ambos términos en la segunda lexía, que lleva además un enunciado parentético de marcas surrealizantes; ellas configuran un dominio biológico (los músculos) y otro opuesto a la materialidad de lo terrestre (aéreo). Una vez establecidas estas leyes internas de la ficcionalidad, que elaboran asociaciones verbales inéditas, el cierre del texto se desliza hacia la sorpresa que depara lo imposible: repetir la palabra comentada en un sinnúmero de ocasiones, cuya referencialidad ha sido alterada, implica que el padre se ahogue, dado que “favor” (la petición insistente de un niño) ya ha perdido su significación original y opera efectos en el universo narrativo. Su sola enunciación convoca la aparición de la espuma, es decir, de lo acuático; este orden subvertido de los mecanismos lógicos se ha convertido en la “realidad” de los personajes. La progresiva construcción de un sentido o conjunto de significaciones, ha sido, desde su inicio, la materia del brevísimo relato.

En esa dirección avanza el microrrelato con el cual finaliza “Vocabulario”: la de concentrar la atención en los mecanismos designadores con que opera el lenguaje, los mismos que la literatura altera deliberadamente. Títulado “Unicornio”, también es el cuento más breve de todos; coincide, en su registro fantástico, con el célebre “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso: “El caballo se puso un cuerno en la cabeza y dijo: soy un unicornio” (p. 53).

El texto, de una sola oración, lleva al límite la particular mirada de Loayza en torno de una escritura despojada por completo de excesos o saturaciones innecesarias. Aun así, el cuento destaca por un soterrado humor, gracias al laconismo informativo del narrador en tercera persona y estilo directo.

Dos lexías bastan para contar la historia. El hipertexto remite a los antiguos bestiarios medievales –depositarios a su vez de los bestiarios griegos– en los cuales proliferaban las descripciones de animales fantásticos; con ellos, la imaginación colectiva poblaba territorios distantes o apenas explorados.

En “El unicornio”, los detalles han sido obviados para privilegiar el poder de los signos verbales como fuente generadora de lo fantástico. El inicio

in media res –indispensable para la anticipación del efecto sorpresivo– nos muestra a un equino que, dentro del concierto de otros animales –se sugiere una suerte de conciliábulo de especies, como en muchas fábulas clásicas– ha decidido optar por una identidad diferente –la de un ser fabuloso–, es decir, perteneciente a otro orden. Sin embargo, la diferencia es mínima: basta el acto autodesignador del caballo, en sí mismo un ser fantástico (tiene voluntad y habla) y la festiva colocación del cuerno sobre la cabeza –a la manera de una mascarada– para afirmar su nueva condición. Más que el gesto, lo esencial es la enunciación verbal: por ella, existe el “unicornio”. La palabra establece la existencia, real o imaginaria, de todo aquello que habita en el mundo.

Nuestro objetivo ha sido demostrar, luego de una atenta revisión y análisis de *El avaro*, que esta escritura se encuadra con nitidez dentro de una narrativa fantástica emergente a partir de la década de 1950. Loayza es uno de los pioneros de la incorporación de usos, hasta entonces inéditos en nuestra literatura, bajo la influencia de una serie de tendencias cultivadas en otras latitudes. La más destacada de esas líneas es aquella inspirada en las obras del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que ha ejercido un impulso notable en la consolidación paulatina de una práctica discursiva que en el Perú se ha mantenido por mucho tiempo en los bordes del sistema literario.

Por otro lado, hemos establecido la importancia de la breve extensión como zona sustancial de esta poética. El recurso asume, en la producción de Loayza, un protagonismo vinculado con la necesidad de ensayar formas estilísticas mínimas y desprendidas de artificios para potenciar la capacidad de sugerencia de los textos y su densidad significativa.

En último término, y también asociado a lo anterior, los cuentos de *El Avaro*, como un hito de la literatura peruana, desarrollan un registro paródico que desplaza la *intertextualidad* a un nivel igualmente protagónico en la construcción de la experiencia fantástica –centrada de manera fundamental en el poder del lenguaje como un medio constructor de la ficcionalidad y de la reflexión sobre ella–.

Referencias

- Álvarez Chacón, E. (2009). Lectura de *El avaro*. En C. Ferreira y A. Mudarra (Eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: UNMSM.
- Belevan, H. (1975). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.

- Belevan, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Editorial Anagrama, 1976.
- Cortázar, J. (1997). Del cuento breve y sus alrededores. En C. Pacheco y L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Elmore, P. (2012). Loayza completo: los hallazgos y los encuentros. *Hueso Húmero*, 58. Lima: Mosca Azul.
- Fernández Cozman, C. (2009). Primera aproximación a *El héroe*, de Luis Loayza. En C. Ferreira y A. Mudarra (Eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: UNMSM.
- Genette, G. (1990). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1982). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Crítica.
- Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Loayza, L. (1974). *El avaro y otros cuentos*. Lima: INC.
- Martínez Gómez, J. (1992). Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En E. Morillas Ventura (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Namorato, L. (2009). Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de *El avaro y otros textos*. En C. Ferreira y A. Mudarra (Eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: UNMSM.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Susti Gonzáles, A. (1991). *El avaro y otros textos de Luis Loayza: una aproximación narratológica. Memoria para optar el grado de bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura*. Lima: PUCP.
- Valadéz, E. (1997). Ronda por el cuento brevísimo. En C. Pacheco y L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Valenzuela, J. (2009). La representación del poder en *El avaro* de Luis Loayza. En C. Ferreira y A. Mudarra (Eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: UNMSM.

Espejos y descentramientos: la narrativa fantástica de Manuel Mejía Valera

Carlos López Degregori

Una inmensa pereza

Hay entrevistas que son reveladoras no por la elocuencia y las afirmaciones sagaces del entrevistado, sino por sus vacíos, omisiones y silencios. Esa es la sensación que deja el diálogo entre Manuel Mejía Valera y Wolfgang Luchting, recogido en el volumen *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. El cuestionario fue respondido por escrito, el 30 de marzo de 1972, y el estudioso alemán eligió la frase “una inmensa pereza” para titular la entrevista y revelar el temperamento y la vocación de un autor. En efecto, las respuestas a muchas de las preguntas ostentan un lacónico “sin comentarios” y al referirse al carácter exiguo de sus publicaciones y al desinterés por su circulación, reitera tres veces: “una inmensa pereza”. La expresión ilumina, sin duda, el lugar y el destino de un proyecto literario que se observó siempre a sí mismo como secreto y excéntrico.

Ubicable entre los creadores de la denominada Generación del Cincuenta, Manuel Mejía Valera (1928) se formó en Letras y Filosofía y se instaló muy joven en México. Allí produjo y publicó una obra que no es abundante y que sigue sus dos intereses fundamentales: la filosofía y la literatura. En ninguno de los dos dominios plasmó grandes resultados y su destino ha sido el de un escritor menor, casi ausente de las recopilaciones e historias de la literatura y que bien podría reconocerse en las líneas del poema de Borges (1977):

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?

El río innumerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.

Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti solo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruseñor, una tarde. (p. 184)¹

En el dominio literario, Mejía Valera inició su trabajo con dos breves propuestas narrativas prácticamente inhallables: *La evasión* (1954) y *Lienzos de sueño* (1959). El segundo de ellos sería recogido en 1966 con la incorporación de algunos poemas en prosa y nuevos relatos en *Un cuarto de conversión*, que es el libro más conocido y difundido del autor. A estos relatos se pueden añadir dos libros de un aliento diferente: el poema en prosa *Para verte mejor*, aparecido como una *plaque* artesanal de la colección Cuadernos de Estraza, en 1978, y al conjunto de prosas *Adivinanzas*, editado en los Cuadernos de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1988. Estas son las publicaciones que conforman la obra literaria de Manuel Mejía Valera, un cuerpo breve que no sobrepasa las ciento cincuenta páginas y que refleja la reticencia del autor y la sensación de desprendimiento de unas páginas que surgieron intermitentemente a lo largo de una vida, casi como juegos o ejercicios, en ese círculo de “inmensa pereza” que atenazaba a nuestro autor.

Adicionalmente, este recuento permite descubrir dos fuerzas en su escritura que se alimentan mutuamente, pero que se distinguen por el peso específico distinto que se le confiere a la dinámica narrativa o al entramado literario mismo de los textos. La primera de ellas es dominante hasta 1966 cuando aparece *Un cuarto de conversión* que casi recopila y culmina su aventura narrativa, para ceder su lugar a prosas agénicas y esquivas que tratan de poner boca abajo nuestra visión del universo, como es señalado en la primera adivinanza dedicada significativamente a la poesía (Mejía Valera, 1988).

Espacio irreductible en movimiento, sólo unos cuantos perturban su lastimado instante. Unos cuantos a quienes inclementes estrujan los ojos en blanco, cegados por la pétrea congoja de la nieve.

1 Estos versos pertenecen al poema “A un poeta menor de una antología” recogido en *El otro, el mismo*. En Borges, J. L. (1977) *Obra poética (1923-1977)*. Buenos Aires: Emecé, p. 184.

Azoro que apacigua, tiniebla que deslumbra, desnudo que cobija, soledoso recinto, historia desandada, tiempo cercado que mide la envidiosa soledad escondida en un tinajo. Visión que pone boca abajo los universos a su paso y, fuera de quicio, arroja al sueño un barco por la comba de sus velas. Ebrio vino que apresura la libertina redención del hombre. (*Adivinanzas*, 7)

Como puede observarse en esta prosa, el impulso creativo de Mejía Valera va por el extrañamiento, en el sentido de búsqueda de una mirada inaugural e insólita del entorno conocido. Eso es lo que ocurre con Caperucita Roja en *Para verte mejor*, que es transfigurada en una niña-hechicera que ata en su ser el eros del cielo y el desorden infernal. La misma estrategia alienta las prosas de las *Adivinanzas* que asedian, por ejemplo, a la luciérnaga, el algodón, Caín, las medias, la fantasía, la esperanza o el azar como revelaciones que no se nombran pero que se cubren con diversas capas de atributos. La prosa de Mejía Valera, en estos dos volúmenes, extiende unos pocos recursos: un ritmo sostenido, las enumeraciones y la acumulación de imágenes. Si bien hay hallazgos interesantes en algunos fragmentos, la reiteración y una cierta exigencia preconcebida de estilizar la prosa, empañan la intensidad de la propuesta. Cuán lejos se hallan estos textos de la excelencia formal de Luis Loayza, por ejemplo, un compañero de generación con el que se le relaciona. Creo, por eso, que el valor de Mejía Valera está, sobre todo, en sus textos narrativos y en la peculiaridad para manipular ciertos tópicos fantásticos y el paradigma de sus modelos. Y aquí descubrimos la sombra que ha oscurecido la singularidad de su trabajo literario.

Casi todos los que se han referido al autor de *Un cuarto de conversión* han señalado su sometimiento a ciertas propuestas literarias mayores que han terminado por volverlo un escritor curioso, con una prosa depurada en el mejor de los casos, pero epigonal. Esta situación es particularmente sensible en el marco de una promoción –la del cincuenta– que se entregó a la renovación de nuestra narrativa. El juicio más severo lo hallamos en el prólogo que redactó Miguel Gutiérrez para la edición publicada por Peisa de *Tierra de caléndula* de Gregorio Martínez. En esa introducción, después de señalar que el cuento peruano alcanza su madurez con la promoción de escritores que empiezan a publicar en la década de los cincuenta, reconoce tres líneas, atendiendo al mundo representado: el cuento urbano, el cuento rural –mal denominado indigenista– y el cuento esteticista o lúdico. Gutiérrez sostiene que la menos importante de ellas es la tercera línea, en la que

solo reconoce el valor de la prosa de Luis Loayza. Su rechazo a la obra de Mejía Valera no tiene medias tintas:

Salvo la prosa de Luis Loayza que mantiene un ritmo y personalidad propios, los otros sucumben al imperio de Borges que los lleva desde la torpe imitación de Mejía Valera hasta la producción de disciplinados pastiches como el cuento “El redentor” de José Miguel Oviedo. (p. 11)

Si Loayza se ha convertido en uno de los mayores artífices de nuestra prosa y en un autor de culto en las letras peruanas contemporáneas, Mejía Valera, en cambio, ha terminado por volverse un creador desdibujado y secundario. Así lo observa Juana Martínez Gómez, quien señala en sus relatos el desarrollo de una práctica “intratextual e intertextual por las continuas referencias a sí mismo y por los indicios de otros textos que aparecen en forma implícita” (p. 155). Estas referencias no son otras que las de los relatos de Jorge Luis Borges, para concluir afirmando que Mejía Valera es un “epígono” del escritor argentino en su pretensión de “mostrar la complejidad del mundo, no por medio de la representación habitual sino de forma simbólica” (p. 156).

Finalmente, Elton Honores ubica a Mejía Valera en la diversidad del relato fantástico peruano en los años cincuenta. Honores reconoce cuatro vertientes centrales por las que discurre la narrativa fantástica de este periodo: el cuento fantástico estilístico mini-ficcional, el cuento fantástico humorístico, el cuento fantástico maravilloso y el cuento fantástico absurdo existencialista. Manuel Mejía Valera es situado en esta primera línea² que ha seguido, casualmente, las propuestas en los juegos metaficcionales y el estilo de Jorge Luis Borges y Juan José Arreola (Honores, p. 87). Estas opiniones, reiteradas a lo largo de los años, han terminado por empañar la obra literaria de Mejía Valera hasta volverlo un autor casi insignificante. No es que no exista la inmensa sombra de Borges, que es evidente en los temas y a veces en la dicción misma de los cuentos, pero creo que esa identificación apunta a una lúdica reelaboración del sello inconfundible del maestro argentino. Y eso es lo que trataré de mostrar en las siguientes páginas.

2 Honores señala lo siguiente: “El cuento fantástico estilístico-minificcional se caracteriza por la brevedad y la concisión narrativa (economía del lenguaje). Ello obliga a los narradores a cuidar el estilo, las palabras, puesto que se tratan de narraciones breves que tienden a la síntesis de la anécdota relatada. Los autores de esta línea manifiestan una autoconciencia del lenguaje (autorreferencialidad) y una mayor carga intertextual. Hay también el uso de una ironía lúdica; es decir, el humor como juego (no como transgresión o crítica de la realidad)” (p. 87).

Un discípulo de Quain y Menard

La primera edición de *Lienzos de sueño* apareció en 1959 en una colección de breves cuadernos que dirigía Juan José Arreola. Este nacimiento literario en México significa más que una oportunidad editorial, pues revela el vínculo de dos escrituras que brillan por la concisión y precisión del lenguaje. En efecto, la obra de Mejía Valera, a pesar de la calidad y singularidad que posee, nunca llegó a desprenderse de Borges y Arreola, sus dos referentes tutelares como ya se ha señalado.

Los relatos de esa primera edición fueron publicados nuevamente en *Un cuarto de conversión*, de la serie El Volador, de la editorial Joaquín Mortiz, en 1966, una importante colección mexicana y latinoamericana de entonces, abierta a las renovaciones de la narrativa de los sesenta y la experimentación. Basta recordar, sin salir del ámbito peruano, que en esa serie vio la luz la primera edición de *El cuerpo de Giuliano* de Jorge Eduardo Eielson, una novela radical que hoy por hoy es un espléndido vórtice de la disolución de los géneros y la exploración de los límites de la escritura.

Lienzos de sueño está compuesto por cinco relatos (“Nadab”, “El discípulo”, “La venganza”, “El pescador” y “Lienzos de sueño”) y tres breves poemas en prosa (“Esta noche”, “Rehúsa volver” y “Aunque el rayo da entera y clara noticia”). El diseño estructural no es gratuito, pues los cuatro primeros textos establecen un contrapunto con los tres poemas en prosa, mientras que “Lienzos de sueño”, el relato que da título al volumen, aparece como la justificación y el centro articulador de todo el conjunto.

Recorrer uno a uno los relatos es una experiencia desorientadora, pues el lector se mueve entre espacios disímiles que van desde el Egipto bíblico durante el éxodo de los hebreos, hasta los límites estrechos de una habitación opresiva y maloliente o las vagas referencias a ciudades sin coordenadas precisas y que bien podrían ser Lima o Ciudad de México o París. Efectivamente, ellas aparecen como telones inciertos y confusos que solo existen para enmarcar las obsesiones de los personajes. Esta extrañeza se manifiesta, igualmente, en la diversidad de estrategias narrativas y lenguajes que van desde el tono sentencioso y elevado de “Nadab”, hasta la modulación irónica de “El discípulo”, el discurso lírico de los tres poemas en prosa o los monólogos del protagonista de “El pescador” que se regocijan en los juegos lingüísticos cuando espía a las parejas de amantes:

¿Alguna pareja?, desagrada ver las parejas de día; no callan, hablan de terceras personas y aparentan un aire de ingenua honestidad; no son dignas de que se les vea; apenas en la noche tienen un aspecto de atractiva sensualidad. Sobre todo en los parques y en los cines: se besan, se abrazan y se estrujan. Entre ellas no sienten vergüenza: un pacto de solidaridad secreta. En cambio, apenas notan que las observo, no ocultan su pudor. Yo desearía decirles que soy el cómplice ideal, que quiero encubrirlas. Pero ellas se van o cambian de asiento. Y a mí me invade una turbia resignación; páginas quince, dieciséis, diecisiete... aquellos libros tienen tantos espacios en blanco que parecen de teatro. ¿Se siguen inclinando los artistas cuando les cubre el telón azul verdoso? ¿Se tocan los pies con las manos? Uno, dos, tres, ¡alto! El público se levanta y cae el telón: murciélagos redondos. Páginas dieciocho, diecinueve; la fe en la misa y la fe de erratas; la felina pareja de feria fuma fuertes, fuentes, puentes, café-tes. ¿Dónde estarán los que pidieron esos libros de teatro? (p. 44)

Sin embargo, hay en todos ellos un cuidado por la precisión formal y el flujo musical y sugerente de la prosa que sin renunciar a la habilidad para urdir tramas, le otorga al lenguaje un valor autónomo. En este sentido, su aliento literario se acerca al de otro “raro” de la generación del cincuenta, José Durand, y bien podría aplicarse al mismo Mejía Valera el juicio que le brinda al autor de *Desvariante*: hallar con facilidad “la esencia de la poesía que discurre en el diario vivir” o redimir “la prosa de la vida cotidiana en poema puro” gracias al ritmo de la narración y la música del estilo³.

El primer relato nos presenta la historia de Nadab, el personaje hebreo que durante el éxodo se rebela contra el poder de Jehová y el liderazgo de su profeta Moisés, porque se ha impuesto la tarea de recuperar los ritos del “becerro de oro”, dios de la tierra donde transcurrió su infancia. Nadab ha sido criado en la suntuosidad faraónica y añora el poderío y la magnificencia de Amón-Ra. En un éxtasis desciende ante Nadab un ser luminoso que es “el espíritu del oro incandescente” (p. 13), quien le revela su tarea de oficiante del rito perdido. El cuento de Mejía Valera nos descubre la asunción de un destino que Nadab sabe perdido de antemano, para convertirse así en el profeta heterodoxo empeñado en una tarea que lo excede, pero también lo justifica. Su obsesión por el rito áureo es solo el eslabón necesario para que triunfe el dios de los hebreos y la historia siga su curso:

3 Mejía Valera, Manuel. “Desvariante de José Durand”. En *El dominical de El Comercio*. Lima, 26 de julio de 1987, p. 19.

En el tabernáculo, envuelto en resplandores del fuego sagrado, Nadab medita. Abiú sostiene un incensario. Cumplirían el mandato del dios del oro, y extinguidas las llamas vendría la sublevación, la muerte de Moisés. Nadab siente miedo: del dios del oro, de Jehová de Israel. Quiere abandonar todo; pero comprende que para abolir este rito tendría que desaparecer la historia de Egipto y de su pueblo; tendrían que borrarse una a una las huellas del mundo y de los hombres, y hasta el futuro terminaría en esa ocupación de regreso; comprende que eclipsar ese instante es inútil como ir al fondo del mar y enjugar una lágrima. (p. 16)

“Nadab” es un relato que deconstruye un personaje bíblico menor; no se trata propiamente de una pieza fantástica en el sentido clásico del género, sino de la tergiversación de la leyenda, el mito y la historia en una envoltura narrativa que recuerda la tragedia del minotauro de “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges, recogido en *El Aleph*.

“El discípulo”, segundo relato de *Lienzos de sueño*, reelabora el clásico tema fantástico del doble impregnándolo de ironía. Javier, un joven poeta, se entera de la muerte en un accidente de aviación de su maestro Cyril Marko, quien ha influido decisivamente en su poesía y en su vida. La noticia lo sume durante unos meses en la desesperación y la esterilidad y, para sobreponerse, decide escribir la biografía del autor admirado. La minuciosa investigación en diversos documentos, cartas y entrevistas le permite descubrir un tejido de extrañas coincidencias: ambos se parecen físicamente y nacieron el mismo día, aunque con 15 años de diferencia; los dos publicaron su primer libro a los 19 años, son aficionados al alcohol y comparten la misma fecha de matrimonio, además del número de hijas. Una carta enviada por un amigo desde Italia, le informa a Javier de los paseos de la viuda de Marko con un joven; entonces, “como si alguna antigua profecía lo llamara”, vislumbra su propio destino: él, para cumplir con los designios del doblaje sufrirá también un accidente de aviación y, después de muerto, será engañado por su esposa para redondear su existencia con la de su admirado escritor. Atrapado “con morbosos deleite” en la historia de la biografía, viaja a Italia para convertirse en el joven que traicionará a su maestro:

La viuda y Javier continuaron hablando de Cyril Marko. Saborearon unas copas de vino italiano y pusieron unos discos. Bailaron. Creció la euforia, y, respetuoso Javier consideró prudente despedirse... Pero en la cálida penumbra sus ojos se encontraron: había una complicidad secreta y compartida. Ella lo besó apasionadamente.

Mientras ambos se abrazaban voluptuosos, Javier dedujo con horror que alguno de sus discípulos, un día, repetiría esa escena. (p. 26)

El relato concluye en un juego de espejos y en el inicio de un mecanismo en el que futuros discípulos repetirán la misma historia con su traición respectiva. Es el tema del doble, fusionado con la infinita reiteración de un patrón de acciones y destino.

En “El discípulo”, Javier traiciona a su admirado maestro; en “La venganza” también se presenta otra traición que es, en esta oportunidad, a los propios ideales sociales y políticos. Ernesto está en su habitación sumido en la duermevela de la ebriedad y rememora su encuentro con Walter, que en una fiesta lo ha desenmascarado y burlado: Ernesto no es más que un intelectual pequeño burgués que ha traicionado al intelectual progresista en el que alguna vez soñó convertirse. Un contrapunto entre los monólogos del personaje y la minuciosa descripción del encierro en la habitación, sugieren la amplificación del conflicto y el destino de Ernesto, quien sueña amargado una venganza en la que Walter, su enemigo, será torturado tenazmente. El relato, sin embargo, sugiere un sutil intercambio de roles y la posibilidad de que Walter repita en la ebriedad su propia humillación: “me vengaré invitándolo a beber hasta embriagarlo, hasta convertirlo en un muñeco” (p. 36); el motivo del doble es, pues, sugerido nuevamente creando una simetría con el relato previo. “La venganza”, empero, es el relato menos logrado del conjunto y se ve menoscabado por el afán demostrativo que posee.

El relato siguiente, “El pescador”, es el más sugerente del conjunto y entrega un magnífico resultado. Alberto es un voyeur que, como todos los sábados, está en la biblioteca escudado tras una pared de libros que le permite observar sin ser descubierto. Alberto no es propiamente un lector; para él los libros son pretextos, fichas o muros que le permiten construir un espacio secreto de observación anunciado en el irónico y falso epígrafe del cuento atribuido a un inexistente André Voyeur: “Generosamente libertino, el mago creó a pocas vueltas una ciudad de vidrio para deleitarse con las intimidades de los amantes” (p. 38). El personaje central se presenta así como un prestidigitador o como un arquitecto enajenado que construye máquinas para contemplar sus obsesiones; el libro no es palabras o sentidos, sino una pared de vidrio, un rectángulo translúcido que vela y desvela al mismo tiempo. A las siete, Alberto tiene una cita con un aburrido novelista que será el material para la escena ritual que cuidadosamente repite. El relato, marcado por los monólogos del personaje y la teatralidad, nos va revelando el perfil perverso de Alberto con sus ojos acariciando desde las rendijas de las páginas la piel de los otros lectores, o los descubrimientos de las parejas que espía amán-

dose en las calles cuando se desplaza por la ciudad para encontrarse con el novelista. En un claroscuro se va fijando la dimensión vertical del personaje y su tarea obsesiva. Él, al igual que el título del relato, es un “pescador” que necesita atrapar a la víctima propicia y que esa noche tendrá el rostro y la identidad del novelista. Con él logrará escenificar la escena primordial del descubrimiento de la sexualidad, el deseo y el goce. Con la participación de una prostituta y el novelista, repetirá una escena detenida en el tiempo: la contemplación de su primera novia realizando un acto sexual con un intruso velludo y con bigotes. El motivo de la traición reaparece en este cuento, pero en esta oportunidad tiene un cariz gozoso; la contemplación la ha perfeccionado a fuerza de repeticiones o la ha reelaborado teatral y estéticamente. Al final del relato, Alberto imagina su irónica tarjeta:

Alberto, arquitecto

Construye habitaciones de celuloide
o de cualquier otro material plástico (p. 48)

El celuloide establece una simetría del rito de Alberto y el cine. El espectador cinematográfico, a diferencia del asistente a una obra teatral, es un voyeur solitario protegido por la oscuridad de la sala. En este sentido se parece a la actividad placentera de leer y escribir. Ambas fruiciones –la de la escritura y la del cine– son solitarias y admiten la repetición hasta la saciedad de la misma escena que reverbera con sutiles variaciones. Alberto, en el último párrafo del cuento, siente que ingresa en una “bóveda con lámparas de innumerables perspectivas”; este apunte, por cierto, sugiere una cámara de espejos que reflejan la misma visión con cambios en el foco de la mirada. Pero es una bóveda literaria, un espejo de palabras que nos retornan a la biblioteca del inicio del cuento. Es elocuente que, en esta oportunidad, Alberto escenifique su ficción con un sosías que es un novelista; es una manera de reforzar el carácter literario de su máquina de repeticiones. “Tendré que escribir una nota bibliográfica el próximo domingo” (p. 48); esta última frase del relato se abraza con “Lienzos de sueño” que, como ya apunté, es el centro, justificación y explicación del libro.

Este relato se presenta, efectivamente, como una nota bibliográfica que reseña el breve tomo de cuentos de Jason Melds, titulado *Canvases of dream*. La referencia del cuento anterior introduce un juego de ambigüedades y el problema de la autoría de este texto crítico actualiza varias posibilidades. El redactor de la reseña puede ser Manuel Mejía Valera, autor de “Lienzos de

sueño⁴ publicado por primera vez en 1959 y reeditado nuevamente en *Un cuarto de conversión*; esta posibilidad se ve corroborada por la misma identificación de ambos libros a través de sus títulos en dos lenguas. No obstante, la misteriosa frase que cierra el cuento anterior admite la posibilidad de que el reseñista sea Alberto, el “pescador” y constructor de habitaciones de celuloide; su nota bibliográfica sería este espejo de palabras para observarse a sí mismo en alguno de los planos que *Canvases of dream* entrega de la misma manera que él contempla su obsesión anticipada en el epígrafe del inexistente André Voyeur. Incluso, podría sugerirse que el novelista que utiliza para officiar su ritual es el mismo Manuel Mejía Valera, identificación no del todo arbitraria si atendemos al juego de espejos que la colección de relatos propone. En ambos casos se refuerza la idea de un principio externo y omnipresente que urde la ejecución de la falsa recensión.

El redactor de la reseña puede ser, por último, un narrador extradiegético que se esconde bajo la máscara de un crítico innominado que analiza dos libros que se reflejan mutuamente: *Lienzos de sueño / Canvases of dream*; este crítico anónimo recuerda, no obstante, por el ritmo del fraseo, el estilo y la preferencia de ciertas adjetivaciones a Jorge Luis Borges. Transcribo el último párrafo del texto que imita y se confunde con el estilo de la prosa de Borges y que cualquier lector del escritor argentino puede inmediatamente advertir:

Admiramos en Melds la elección deliberada de la palabra más sencilla entre una familia de sinónimos y el uso de la puntuación que en *Canvases of dream* adquiere valores semánticos infrecuentes. Además, los ecos verbales de autores clásicos, y el empleo abusivo de acotaciones, del monólogo y del aparte, lo vinculan a la mejor tradición inglesa. No podemos calificarlo como artífice de la prosa, pero logra eficacia y musicalidad. Él mismo declara que ha llegado a la sencillez de su estilo, muy lejos de la descuidada improvisación, después de años de laboriosa paciencia. (p. 60)

La presencia y resonancia de las tres palabras que forman los títulos de ambos textos –el imaginado de Melds y el real de Mejía Valera que tiene el lector ante sus ojos– generan un mecanismo de ecos y espejos en los que se desvanecen los límites entre la ficción y la realidad. *Lienzos de sueño* es así el espejo del libro de Melds, no solo como reescritura e intratextualidad, sino como usurpación de autoría que involucra al inventado Melds, a los otros personajes del libro, a Manuel Mejía Valera y hasta al mismo Jorge

4 Traducción literal de *Canvases of dream*.

Luis Borges, que es la presencia tutelar y prestidigitadora de esta habitación de conversiones.

Como ha señalado Juana Martínez Gómez, en este relato se percibe la impronta de Borges y la práctica de un modelo intratextual e intertextual, cuyo motor es el texto “Examen de la obra de Herbert Quain”⁵. Las deudas con el autor argentino son inmensas y le corresponde al lector decidir si la propuesta de Mejía Valera es la tarea estéril de un modesto epígono, como lo sugiere Miguel Gutiérrez, o la de un escritor que asimila y reescribe a un autor que admira. Seguir a Borges es un riesgo, y reformular con el mismo diseño uno de sus cuentos es un fracaso y una recusación casi declarados de antemano. Sin embargo, Mejía Valera insiste en esta posibilidad porque la literatura no es más que la “técnica de repeticiones infinitas” o el intento de organizar “el caos de la realidad” con un “cíclico orden metafísico”, como se apunta en la crítica que revisa el libro de cuentos de Melds.

Roas ha señalado que el relato fantástico actual se ha desplazado a la metaficción. En *Tras los límites de lo real* (2012) precisa que ahora lo fantástico irrumpe por la ruptura de la confianza en “la relación lenguaje / mundo tal y como aparece formulada por Saussure (su tesis sobre la arbitrariedad del signo)” y en la argumentación filosófica del primer Wittgenstein y de Derrida (Roas. p. 137). Si en el paradigma clásico lo fantástico surgía a partir de la ruptura de un fenómeno perceptivo; en la actualidad, este se presenta como una desconfianza entre el lenguaje y una realidad ajena al tejido lingüístico. No existen, entonces, límites precisos entre la ficción y la realidad y son

5 “El cuento de Mejía Valera es un modelo de la práctica intratextual e intertextual por las continuas referencias a sí mismo y por los indicios de otros textos que aparecen de forma implícita, como el ya mencionado ‘El acercamiento de Almotasín’ o más explícitamente manifiesta, como las alusiones a la tesis de un tal Herbert, que remite al lector de nuevo al ‘Examen de la obra de Herbert Quain’. Borges, al comentar una de las obras de Quain, la novela *April March*, la califica de ‘regresiva y ramificada’ porque de un tronco primario se desglosan hasta nueve novelas diferentes (...). En efecto, Mejía Valera se sintió tentado de seguir el ejemplo de Borges y realizar, primero, el comentario de una obra inexistente y, segundo, elaborar una obra a partir de la composición de otra de Quain, la novela *April March*, cuya organización el propio autor previó que podría ser imitada de dos maneras diferentes. Mejía Valera elige la opción de los demiurgos y los dioses por el sistema infinito: infinitas historias infinitamente ramificadas. Pero al repetir en abismo la escritura de los textos, multiplica también infinitamente los comentarios y hace ilimitadas las posibles lecturas e interpretaciones de los mismos. El narrador peruano, epígono de Borges, pretende mostrar la complejidad del mundo, no por medio de la representación habitual sino de forma simbólica”. (Martínez Gómez, pp. 151-152)

nebulosas, por consiguiente, las construcciones que el ser humano elabora para acercarse y entender un universo que es huidizo y siempre impreciso⁶.

La lectura de la nota bibliográfica le ofrece, además, una vuelta de tuerca a los cuatro relatos leídos previamente, pues el lector descubre inmediatamente que todos ellos son repeticiones o reescrituras deformadas y empañadas de las ficciones de Melds. “Sered”, el cuento que abre *Canvases of dreams*, narra la historia bíblica de uno de los constructores del arca que no halla la gracia de Jehová y se refleja de esta manera en “Nadab” de *Lienzos de sueño*. “El encuentro” propone una simetría con el discípulo al contar la peripecia de dos hombres nacidos en lejanos pueblos y que son la misma persona. “El tribunal” y “La voz” discurren en la misma dirección que “El pescador” en tanto articulan la reiteración obsesiva de un espacio y un “espectáculo increíble” que se escenifica una y otra vez⁷. *Lienzos de sueño* es así la extrapolación y el plagio de *Canvases of dreams*, su parodia

6 Roas citando a Rosalba Campra explica lo siguiente: “lo fantástico como fenómeno de percepción sería propio de la literatura del siglo XIX, y se caracterizaría por el dominio de los temas y motivos ya clásicos (el fantasma, el vampiro, el doble, la ruptura de las coordenadas espacio-temporales, el sueño premonitorio, el objeto animado), vinculados directamente a un nivel semántico del texto, es decir, a lo temático.

Por el contrario, lo fantástico como tema del lenguaje dominaría en la literatura del siglo XX (y de lo que llevamos del XXI), donde la transgresión se generaría fundamentalmente a partir de los recursos formales y discursivos (y no tanto de lo que ocurre en el nivel semántico)”. Y transcribe la siguiente cita de Campra: “la literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real”. (pp. 135-136)

7 El primer poema en prosa de la edición de 1966 de “Lienzos de sueño”, recogida en *Un cuarto de conversión*, esboza en clave lírica los motivos de los ciclos, ecos y repeticiones. El poema íntegro dice lo siguiente:

“Esta noche, la luna, los ecos, los árboles, los páramos ceñudos y distantes. Esta noche cae el polen de otro astro, una brizna incandescente nos circunda.

Esta noche resplandece como si muchos ríos negros se juntaran, espejismos hacen donativos a los sueños, y en el bosque morado, niños inician un juego ruinoso; donde la misma soledad se consume, paisajes de un planeta moribundo son borrados por el viento.

Esta noche el sol recuerda y se quiebra la espada que guarda el paraíso. Esta noche nace el último epitafio”. (p. 63)

en esa habitación mágica de transformaciones sugerida por el exacto título *Un cuarto de conversión*; es decir, el lugar de las metamorfosis, de la mutación cualitativa en otro ser incierto que solo tiene una existencia y una comprobación en los signos del mismo relato:

Ante todo debemos rechazar la idea de que al autor le mueva el interés de un juego ingenioso. Hay una motivación más profunda. Con esta técnica de repeticiones infinitas, Melds quiere traer al lector del caos de la realidad a un cíclico orden metafísico. Cuentos en la entraña de otros cuentos: tal es la fantasmagoría de la literatura, y quizá del universo y de la vida. (pp. 58-59)

Para Melds, al igual que Borges, la literatura y la realidad son cíclicas en tanto remiten infinitamente a ellas mismas: signos que encierran otros signos alejados en cada capa del signo original, pero que no refieren a nada, excepto a ellos mismos. Si Mejía Valera sigue, por un lado, a Herbert Quain en la estructura de su cuentario y en la aparición de este vértigo de ramificaciones y reiteraciones, se identifica, de otro lado, con la asombrosa hazaña de Pierre Menard volcado a reescribir un texto ya existente para que sea y no sea ese libro originario. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges señala que uno de los textos que inspiraron la tarea de su relato es el fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que “esboza el tema de la total identificación con un autor determinado”. (*Ficciones*, p. 48). Esa, en sentido inverso, es la obsesión de Mejía Valera: reproducir con calculadas variaciones las ficciones de Melds, un autor de su invención que es la proyección de Herbert Quain y Pierre Menard. Son, pues, relatos en la entraña de otros relatos, pero también autores en la entraña de otros autores.

Porque lo fantástico tiene en esta colección de cuentos una arista adicional: la demolición del yo autor que es invadido por otros creadores y por sus personajes. En ese juego de espejos, tan caro al libro, es significativo el vértigo de nombres y autores. **Melds** es el poeta **Marko** y los dos son **Mejía Valera**. Esa **M** en la reiteración de las iniciales que identifica al autor

El poema bien puede leerse como la ritualización del acto de escribir. En la noche las palabras, que son un polen, es decir una promesa de perpetuación, son recibidas como una dádiva que proviene de un astro distante. Ellas fecundan con su incandescencia ese lunar, ceñudo y distante.

y sus personajes, recoge el decisivo mecanismo cíclico que reconoce la reseña a *Canvases of dream* y de la propuesta de juego que contiene. Porque la novela *April March* de Herbert Quain, tal como reseña Borges, es sobre todo una experiencia lúdica:

Nadie, al juzgar esta novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. *Yo reivindico para esta obra*, le oí decir, *los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio*. Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo*. (*Ficciones*, p. 85)

Al igual que el epígrafe de André Voyer prefigurando la actividad de “el pescador”, esta acotación de Borges anticipa y describe minuciosamente la identidad y el resultado de *Lienzos de sueño*. Podríamos cambiar unas pocas palabras y Borges estaría hablando del libro de Mejía Valera: Nadie, al juzgar *Lienzos de sueño*, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que *Mejía Valera* no la consideró nunca otra cosa. *Yo reivindico para esta obra*, le oí decir, *los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio*. Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa *Canvases of dreams* sino literalmente *Lienzos de sueño*.

Regresiones, proyecciones, espejos y ramificaciones: Mejía Valera, que es Melds, aplica meticulosamente las tesis de Quain y Menard, que son Jorge Luis Borges. Tal vez por “pereza”, como declaró el autor en la entrevista a Luchting, Mejía Valera urde un relato fantástico para ser simultáneamente Melds, Menard, Herbert Quain, Jorge Luis Borges y un modesto Manuel Mejía Valera. Y el juego no se detiene allí, pues él es también sus personajes Alberto, el pescador, y el escritor admirador de Cyril Marko. Esta es su propuesta fantástica y el madero que, en medio del océano de las influencias e imitaciones, le permite una diminuta originalidad. En esta breve colección de cuentos, Manuel Mejía Valera quiere ser el doble de Jorge Luis Borges. Su semejanza es irónica y caricaturesca como le sucede a Javier con Cyril Marko en el relato “El discípulo”. De tanto admirar e imitar a su maestro Jorge Luis Borges, Manuel Mejía Valera termina desdibujándose para ser una sombra ideada por el escritor porteño, un golem o un sueño en este ritmo de ruinas circulares. Al igual que Pierre Menard copiando las palabras exactas de Cervantes para decir algo distinto, Manuel Mejía Valera, nacido en Lima, se confunde con las palabras de Borges y es devorado por las fauces de un mecanismo narrativo que, como las máquinas de movimiento perpetuo, repiten el mismo ritmo. Él mismo podría aplicarse el epígrafe de Baudelaire

que abre el cuento “El discípulo”: “nos parecemos tanto que imagino las controversias de nuestros biógrafos: unos a otros se acusarán de plagio⁸” (p. 18).

Referencias

- Borges, J. L. (1997). *Obra poética (1923-1977)*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1995). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez, M. (1988). *Tierra de Caléndula* y la renovación del cuento peruano. En Martínez, G. *Tierra de caléndula*. Lima: Peisa.
- Honores E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Luchting, W. (1977). *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. Lima: Ecoma.
- Martínez Gómez, J. (1992). Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En Enriqueta Morillas Ventura (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal del Quinto Centenario.
- Mejía Valera, M. (1988). *Adivinanzas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos de Humanidades.
- Mejía Valera, M. (1978). *Para verte mejor*. México: Cuadernos de Estraza.
- Mejía Valera, M. (1966). *Un cuarto de conversión*. México: Joaquín Mortiz.
- Roas, David. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.

8 No puedo asegurar que esta cita sea de Charles Baudelaire, como tampoco puedo hacerlo con la referencia de Novalis recogida en el relato de Borges. Sin embargo, estas incertidumbres contribuyen a reforzar el carácter lúdico y espejeante de *Lienzos de sueño*.

Tercera parte

De los sesenta a los noventa: cinco espejos y visiones

La ironía como eje de lo fantástico en la escritura de José B. Adolph

José Güich Rodríguez

La obra de Adolph

La producción narrativa de José B. Adolph (1933-2008) aún se encuentra a la espera de una profunda exploración por parte de la crítica que, por mucho tiempo, la ubicó en un sector marginal o excéntrico respecto de las poéticas hegemónicas, como han sido en el Perú las corrientes realistas. Por otro lado, un grupo de estudiosos jóvenes está construyendo, durante los últimos años, las bases de ese imprescindible corpus. El proceso es lento, pues el sistema literario suele articularse o recomponerse en plazos largos; es saludable, sin embargo, que una nueva generación reivindique a un creador fundacional para las letras peruanas modernas. Especialistas como Elton Honores, Christian Elguera o Daniel Salvo ya han dado pasos importantes en ese rumbo, que deberían culminar en una edición de las obras completas de este autor. Adolph es considerado, por consenso, el más importante cultor del género fantástico en nuestros lares.

Nacido en Stuttgart, Alemania, es un caso singular de trasplante cultural que incluyó la elección de otra lengua como medio de expresión literaria¹. Ese detalle biográfico bien debiera convertirse en un elemento de apoyo secundario importante en la caracterización de una obra que supo, conservando una identidad, transformarse durante cuatro décadas de ejercicio constante. El recorrido incluye cuentos, novelas y obras de teatro. Adolph arriba al Perú a los siete años, huyendo de la persecución nazi desenca-

1 Caso similar es el de Joseph Conrad (1857-1924), de origen polaco, quien adoptó la lengua inglesa. Más próximo es José María Arguedas (1911-1969), quien habló solo quechua durante sus primeros años de vida, para más tarde emprender el aprendizaje y dominio del castellano.

denada en Alemania durante la década de 1930. Tan temprana inserción en otra sociedad, muy distinta de la de su país de origen (pero en la cual también era una minoría) con perfiles de desarraigo bastante dramáticos, asume un correlato en su producción creativa, siempre adyacente y, por elección, al margen de las corrientes principales de la literatura peruana. Quizá esa condición insular o periférica del escritor con respecto a las poéticas dominantes durante la primera mitad del siglo XX sea un rasgo que deba incorporarse al examen cuidadoso de sus aportes al desarrollo de nuevas temáticas y géneros, poco aceptados por el canon o reducidos a una mera curiosidad en algunos manuales supuestamente serios.

Adolph también destaca por una formación distante de las convenciones. Abandona la secundaria y asiste como alumno libre, de modo esporádico, a la Universidad de San Marcos². Ahí frecuentará a una serie de personajes vinculados con la Generación del Cincuenta. La construcción de su corpus ideológico y artístico, gracias a esta ausencia de academicismo, nutre un proceso que no es encasillable ni comparable a otras experiencias. Adolph es, por lo tanto, un caso único en la historia de una narrativa –la peruana– que hace del “realismo” un modelo de producción excluyente. Esta corriente, casi inamovible en su sitio, se verá cuestionada, al promediar el siglo XX, por la aparición de un grupo de narradores que al hacer eco de otras sensibilidades e intereses, sentará las bases para un lento emerger de la literatura fantástica y un género fronterizo y, para varios estudiosos, subespecie de este: la ciencia ficción.

Desde su posición particular, Adolph coincide con esa búsqueda de nuevos lenguajes y enfoques emprendida, durante la década de 1950, por autores como Loayza, Mejía Valera, Buendía, Durán y Ribeyro, entre otros. Desterritorialización, crisis del individuo, exploración de lo insólito o de lo extraño, entre otros tópicos, animan a esos narradores a ampliar los predios usuales, influidos por el encuentro con autores y literaturas tanto de Europa como del propio continente que ya habían ingresado a la Modernidad en años precedentes. Si bien es cierto que la actividad de Adolph, durante

2 Véase el excelente texto de presentación al “Dossier José B. Adolph” que Elton Honores preparó para un homenaje de la revista de Literatura *Tinta expresa*, Año IV / N.º 4 (2010), con un especial sobre literatura fantástica y ciencia ficción. El dossier incluye una valiosa selección de textos y testimonios sobre el autor, cedidos por su compañera, la artista plástica Delia Sara Revoredo. Nuestra semblanza se basa en los datos que Honores consigna a manera de recorrido biográfico y ubicación de la producción de Adolph en la literatura peruana.

aquel lapso, se circunscribe al ejercicio del periodismo, puede afirmarse que comparte con sus compañeros de ruta el mismo espíritu de renovación. No obstante, su condición de inmigrante del Viejo Mundo y un escepticismo propio de quien ha contemplado las peores pesadillas de su tiempo –encarnadas por Hitler y el Holocausto– y ha logrado huir de la muerte, contribuyen a que su mirada de estas tendencias remodeladoras sean experimentadas como algo no tan ajeno, sino con un conocimiento de parte en términos del contexto histórico donde surgieron desde los primeros años del siglo XX, atravesando las vanguardias y el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Para Adolph, el diálogo que sus contemporáneos entablan con los usos literarios occidentales y cosmopolitas, es un hecho natural y que en su caso personal se establece de un modo más espontáneo y menos determinado por la necesidad de una ruptura transgresora que sí enfrentan los escritores nacidos en el Perú.

No es sino hasta 1968, un año de convulsiones sociales y políticas en todo el planeta, cuando Adolph irrumpe en la escena con su primer libro: el volumen de cuentos *El retorno de Aladino*. La apuesta por una tendencia fantástica que en el Perú apenas contaba con algunos referentes (como los ya mencionados) –silenciados por el campo intelectual– resulta atípica, en pleno auge de un realismo de nuevo cuño detonado por la figura de Vargas Llosa, quien ya se había convertido, desde la publicación de *La ciudad y los perros*, en una pieza clave del llamado “boom de la novela latinoamericana”. Los relatos de *El retorno de Aladino*, a más de cuarenta años de distancia, son una muestra acabada y contundente de la poética adolphiana, canalizada a través de inquietantes parábolas sobre la ambigua naturaleza humana, a la que Adolph observa con ojo reflexivo pero también muy crítico, derivado de su pensamiento filo-anarquista. A lo largo de la primera mitad de la década siguiente, dará a la luz cuatro libros que, junto al ya mencionado, constituirán la “etapa clásica” de su escritura, en la que define una identidad literaria: *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1974) y *Mañana fuimos felices* (1975).

La especulación borgiana, el absurdo kafkiano y el humor negro, así como los grandes temas de la ciencia ficción “adulta y problemática” –como sostiene el crítico de cine español Roman Gubern (1969) en el prólogo a la versión castellana de la novela de Arthur C. Clarke, *2001 Odisea del espacio*, en relación a las obras de Anderson, Hoyle y el propio Clarke, que contraponen al período fundacional de Verne y Wells–, entre otras referencias culturales e ideológicas, se cohesionarán en cada una de estas entregas, no

a manera de imitación, sino impregnadas de marcas personales que solo hoy empiezan a revelarse en su sentido pleno, de cara a las inquietudes de nuestro tiempo. No obstante, la sensibilidad de Adolph calza mucho mejor con el vuelo poético de un Lem, un Vonnegut o el mismo Bradbury, escritores que igualmente se distancian de la llamada “ciencia ficción dura” para reelaborar los temas en narraciones *sui generis* donde los modelos conocidos son un telón de fondo suntuoso para plantear interrogantes próximas a las disquisiciones filosóficas sobre la humanidad o a la mirada política en torno de las sociedades contemporáneas.

Su producción cuentística posterior, como *Diario del sótano* (1996), *Los fines del mundo* (2005) o *Es solo un viejo tren* (2007) conservará, en mayor o menor medida, la impronta de esas exploraciones iniciales, alternadas con relatos en los cuales seguirá abordando los entretelones insólitos de las relaciones humanas ahora desde una óptica más realista. En el terreno de la novela, *Mañana, las ratas* (1984) se convertirá en una verdadera pieza de culto. Narración distópica y apocalíptica sobre una Lima del futuro, campo de batalla de fanatismos religiosos y tecnocracias multinacionales que ejercen el poder político con fiereza, es un texto que inaugura, hace treinta años, un camino que los escritores recorren hoy aún con pasos tímidos³, pero que se irán afirmando con el transcurso del tiempo. Por derecho propio, este libro debe figurar al lado de las grandes novelas peruanas como *Duque*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Los ríos profundos*, *La ciudad y los perros*, *Un mundo para Julius*, *Los inocentes*, *País de Jauja* o *La violencia del tiempo*.

Es oportuno evaluar algunas de las aproximaciones críticas más relevantes en torno de la obra de Adolph en los últimos cuarenta años; de ese modo, será posible constatar la recepción de su particular propuesta narrativa, que la desplaza de un sitio periférico a una posición más central o protagonista, sobre todo en los últimos diez años. En primera instancia, destaca el prólogo de Alberto Escobar a *Cuentos del relojero abominable* (1974). En ese texto, quizá uno de los primeros trabajos de cierta amplitud y profundidad en torno de una escritura que se perfilaba como “distinta”, al margen de las líneas centrales de la narrativa peruana, el prestigioso

3 Uno de los mejores trabajos sobre la producción novelística de Adolph, que incluye otras obras relevantes, es “José B. Adolph: La anticipación tecnopolítica como instrumento de subversión intelectual”, de Alfredo Illescas que también forma parte del número de la revista *Tinta expresa* dedicado a Adolph y a la literatura fantástica.

crítico peruano hace énfasis en esa identidad, sustentada en el alejamiento de las poéticas realistas imperantes, promovidas por la institución literaria como las únicas líneas por las cuales avanzan los proyectos de la mayoría de narradores en actividad durante ese período. Luego de comentar una serie de cuestiones vinculadas con la “definida adopción de un marco de referencias literarias de carácter internacional” (Escobar, 1974) –con lo que coincidimos–, el investigador intenta fijar las coordenadas precisas sobre las que se desarrolla la particular propuesta de Adolph:

En cuanto crítico, me siento atraído por lo que denomino la autonomía del universo fabuloso en que discurren los personajes y acontecen las historias de Adolph. (Téngase en cuenta que el universo fabulado en sí es distinto a los temas, y a los vínculos o alusiones a literaturas extranjeras). Pues bien, los motivos, los detalles de estilo o la estrategia de composición, e incluso la a veces peligrosa facilidad de su relato, consiguen enfrentarme a una pluralidad de situaciones, en las cuales reconozco una serie de síntomas que marcan a gente de ciertas clases sociales moldeadas por el trajín de la gran ciudad, pero que siguen obsedidas por la implacable vigencia de antiguos anhelos, de mitos sacralizados, de maneras de razonar que acaban siendo contradictorias y complementarias. (p. 21)

En cierto modo, el Adolph de la primera época prosigue el trayecto de sus compañeros generacionales, como Loayza o Durand, en torno de una adopción de sustratos culturales cosmopolitas y de una imagen de la ciudad como espacio indeterminado, despojado de marcas localistas “verosímiles”. En las narraciones de estos autores, una urbe como Lima apenas queda evidenciada o delineada, pues se ha convertido en apenas un escenario en penumbra donde discurren las atípicas historias de seres humanos que también se caracterizan por no pertenecer a un contexto específico o no contar con una filiación histórica o social concretas. Sin embargo, los mitos y rituales a los que hace alusión Escobar no dejan de remitir, veladamente, a las complejas tramas de una capital y de un país (Lima y el Perú) aún dependientes de tradiciones anquilosadas, producto de sus traumáticos orígenes.

Por su parte, el narrador y ensayista Harry Belevan atiende, en su valiosa *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), al problema de la ubicación del escritor. Lleva al extremo tal cuestión cuando aborda los problemas taxonómicos generados por una obra apartada de los cánones oficiales:

Difícil de encasillarlo dentro de alguna tradición o corriente perceptible de nuestra literatura, José Adolph podría ser considerado como un rezagado

del modernismo aun cuando su prosa [...] carece del afán perfeccionista, sonoro y barroco de aquellos. (En Adolph, que resulta uno de los más prolíficos autores de la nueva narrativa peruana, es muy encomiable, en cambio, su provocativa labor vindicatoria de lo que suele llamarse “ciencia ficción”, una modalidad narrativa casi desconocida en nuestra literatura [...]). (p. 180)

Belevan sugiere que la filiación de Adolph debe remontarse a un período anterior de nuestras letras, que fructificó a fines del siglo XIX. El modernismo, en efecto supuso un cambio de paradigma en la literatura del Perú y del continente. Las afinidades destacadas por el crítico atañen a los temas y tratamientos y, probablemente, a una sensibilidad, más que al manejo verbal o búsquedas esteticistas que sí eran una evidente preocupación para todos los escritores modernistas, desde Darío hasta Clemente Palma. La observación es pertinente: las atmósferas, imaginería e, incluso, el humor y el gusto por lo macabro de no pocas narraciones de ese período presentan vasos comunicantes con la escritura de Adolph, no por una adscripción de este a los principios del movimiento, sino por una sintonía con la voluntad de “descontextualizar” las ficciones y acentuar su autonomía respecto de una realidad identificable y precisa.

No sorprende, por eso, que la narrativa fantástica hispanoamericana naciera con Darío o Lugones, puesto que, reivindicando la influencia del parnasianismo y del simbolismo, estos creadores, lejanos descendientes del romanticismo, exteriorizaron una obsesión por lo nocturno, lo mórbido y lo espectral. También acierta Belevan, en parte, al sostener que Adolph no se caracteriza por un lenguaje preciosista, una de las vertientes más nítidas del modernismo. Quizá en ese punto, y a favor de Adolph, debemos brindar más atención al hecho de que la prosa del escritor no está despojada de una impronta poética. Esto es comprobable en varias de sus narraciones. No se trata de un lenguaje lacónico ni austero, pero tampoco de uno dado a la musicalidad que los modernistas también persiguieron obsesivamente como parte de su programa estético.

Y en cuanto a la ciencia ficción, las conexiones mencionadas por Belevan son igualmente acertadas: los primeros textos que podrían recibir esa denominación en el continente –siguiendo una vía propia, antes de la consolidación del género en el siglo XX– fueron obra de escritores como el argentino Leopoldo Lugones. En *Las fuerzas extrañas* (1906), piedra angular de la literatura fantástica del continente, Lugones incluye varias narraciones que testimonian la creciente inquietud por la ciencia y sus límites no solo

de este esencial escritor, sino de toda una generación, como más tarde haría su coetáneo Clemente Palma.

Martínez Gómez (1992), logra una caracterización bastante objetiva de esta vertiente en Adolph:

Los relatos de ciencia-ficción de José Adolph soportan una gran tensión entre el amor y la muerte y se debaten entre la esperanza y la desesperanza. Persisten en la actitud pesimista cuentos como “Tesis”, “Sodoma y Gomorra”, “A quien corresponda”, etc., los cuales invitan al autoexamen y a la reflexión sobre la corrupción de nuestro tiempo. Éste parece abocado a la destrucción de las culturas por el progresivo avance de la civilización y acaba por condenar al ser humano al aislamiento y la soledad. (pp. 152-153)

Las falencias en el enfoque panorámico de Martínez Gómez se manifiestan en el hecho de que solo atiende a un aspecto de la obra de Adolph, quien cultivó no solo la ciencia ficción (este fue uno de sus variados intereses), sino la narrativa fantástica en general y de una manera poco convencional que, como ya sabemos, es uno de los aspectos más nítidos en la obra de nuestro autor. Sin embargo, acierta en cuanto al tratamiento de los temas por parte del narrador, afines en todos los géneros y sub-géneros que practicó⁴.

La ironía en la escritura de Adolph

Una parte significativa de los textos de Adolph, fundamentan su tratamiento de lo fantástico en el procedimiento retórico conocido como la ironía. El término es fuente de múltiples equívocos, especialmente en sus valores de uso más cotidianos. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la define del siguiente modo: “1.f. Burla fina y disimulada. 2.f. Tono

4 Es oportuno tomar en cuenta a Guillén (1985), quien distingue los géneros literarios propiamente dichos de *modalidades*: “Su función puede ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual... Son modalidades, por ejemplo, la ironía (cualidad casi intangible de una manera de contar, del tono de un prosista, de un sistema o período como el Romanticismo), la sátira, lo grotesco, la alegoría o la parodia que se practican con motivo de distintos géneros.” (p. 165). Cercano a él, Genette (1989) ubica lo irónico en un cuadro circular donde el término comparte parcelas con lo lúdico, humorístico, serio, polémico y lo satírico. Con este modelo, orientado al abordaje de las prácticas hipertextuales, el crítico francés se propone describir con más objetividad los regímenes predominantes en ciertos usos, como la parodia, el pastiche o el travestimiento (p. 43).

burlón con que se dice. 3.f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. Ninguna de estas acepciones tiene un valor absoluto o excluyente en literatura, por cuanto en diversos grados pueden presentarse las tres, al mismo tiempo, en una obra literaria, dependiendo de los propósitos del autor para establecer sus límites y efectos.

Evidentemente, es el tercero de estos usos el más adecuado o próximo al análisis de un texto de ficción. Lauro Zavala (1992) apunta hacia una segmentación mucho más específica del término: la ironía narrativa, un elemento indispensable de la novela moderna que exige la complicidad de un lector como agente de interpretación de aquello que esta estrategia discursiva cuestiona en todos los niveles del texto. Es claro el protagonismo que Zavala le confiere al decodificador en la atribución de sentido a los enunciados verbales que se inscriben dentro de lo que se suele llamar ironía. En ello, sigue sin mayores divergencias los planteamientos de Umberto Eco (1962) sobre la “obra abierta”, y sus desarrollos posteriores, atentos a la estructura cerrada de la obra literaria moderna en cuanto al número limitado de los significantes o expresiones, pero “infinita” en relación a las múltiples interpretaciones que un lector o lectores son capaces de generar.

Wayne C. Booth (1989), por su parte, realiza una serie de aclaraciones relevantes en torno de la ironía. En un primer intento caracterizador, el crítico realiza una delimitación entre las llamadas “ironías estables” y otras que no lo son, entre las que incluye las llamadas “ironías de acontecimiento” o “ironías de destino”. El término es de extenso dominio, lo que lleva a Booth al deslinde acerca de una forma o modalidad que apenas ha sido abordada por los estudiosos. Él sugiere que no todo lo que suele llamarse “ironía” puede someterse a una heterogeneidad de lecturas. En relación a *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, sostiene lo siguiente:

¿En qué sentido “sé” yo cuáles son las afirmaciones de Jane Austen? ¿Cómo es posible tan singular forma de conocimiento, caso de serlo? Parece que aquí nos hallamos ante una modalidad concreta de fijeza literaria, una “ironía estable” que se nos presenta en realidad con una serie limitada de tareas de lectura [...] con independencia de la amplitud o estrechez de la idea que tengamos de la ironía en general. (p. 27)

Por último, Eco (2002), preocupado por el área de dominio de lo que debe considerarse ironía en sentido estricto, insiste en que ella no existe sin un conocimiento previo –del lector– para que sea posible el juego intelectual:

La ironía consiste en decir, no lo contrario de lo verdadero, sino lo contrario de lo que se presume que el interlocutor cree verdadero. Es ironía definir como una persona muy inteligente a una persona estúpida, pero solo si el destinatario sabe que la persona es estúpida. Si no lo sabe, la ironía no se capta, y se ofrece sólo una información falsa. Por lo tanto la ironía, cuando el destinatario no es consciente del juego, se transforma sencillamente en una mentira. (p. 244)

Estas perspectivas teóricas, contrarias entre sí en cierta medida, fungirán de soporte al análisis de dos relatos de Adolph que, a nuestro parecer, son representativos dentro de su amplia producción cuentística. Así mismo, ambas narraciones también conllevan un despliegue de la ironía, en diversos registros, como elemento articulador de su tratamiento de lo fantástico.

“El día que saltaron los chinos” (1975)

“El día que saltaron los chinos” permite describir algunos de los mecanismos narrativos a partir los cuales nuestro escritor diseñó varias de sus ficciones. Apareció en el volumen *Mañana fuimos felices* (1975), colección que cierra su primera etapa cuentística. Es pertinente, antes de emprender un análisis textual, efectuar breves referencias al contexto histórico en el cual se ambientan los sucesos. Se infiere, dentro de los límites de la ficción, que estos transcurren en la China de Mao Tse Tung, en plena Revolución Cultural –iniciada en 1966 y culminada con la muerte del propio Mao en 1976– que dio pie a persecuciones hacia toda forma de disidencia ideológica

El pretexto fue la lucha contra cualquier amenaza de pro-capitalismo revisionista, pero en realidad fue una guerra interna entre facciones del Partido Comunista Chino; los historiadores, depende del sesgo u origen, han elaborado una serie de explicaciones para el suceso y sobre todo, para la violencia provocada por la llamada Guardia Roja –tropa de jóvenes creada por Mao con el objetivo de emprender la campaña contra la restauración del capitalismo–. Un golpe de Estado, en 1976, instaló en el poder a Den Xiaoping, responsable de iniciar las reformas que en treinta y cinco años transformaron a China en auténtica potencia, con esa paradójica mezcla entre la férrea conducción comunista y una economía de mercado que ha convertido en magnates a no pocos de sus ciudadanos.

El relato de Adolph se inicia *in media res*, enmarcado con probabilidad en los años previos al fin de la Era de Mao. Dos personajes, uno de

ellos narrador-protagonista, dialogan en un apacible paraje. La naturaleza se integra armónicamente al espacio habitado. A través de una ventana, los interlocutores aprecian un típico paisaje de verano en China. La alusión de Chung Tsui-mei a una supuesta prueba, que solo puede efectuarse en tiempos actuales, crea la expectativa. Pero antes de que se produzca la aclaración, el narrador lleva a cabo una serie de reflexiones en torno de la lengua china: “Más que el contenido, yo escuchaba gozosamente el incomparable sonido de esa lengua tan culta que se manifestaba en miles de sutiles matices imposibles de ser captados por los jóvenes oídos de una civilización bárbara como la mía” (p. 93).

Aquí se establece una oposición relevante, nutrida por la fuerte identificación del narrador con la cultura y sociedad de Chung Tsui-mei: Occidente=barbarie y decadencia//China=cultura y refinamiento. El protagonista está encandilado por el plano de las expresiones del texto que lee su anfitrión (simplemente, las noticias del día). Los contenidos del mensaje no son esenciales, pues asumimos que el *Renmin Ribao* (Diario del Pueblo y principal órgano de propaganda del Comité Central del Partido Comunista) solo publica noticias que el autocrático gobierno desea divulgar y en un registro absolutamente vigilado por los censores.

La música de las formas o significantes alimenta el hechizo ejercido sobre este sujeto, un visitante cuya estancia en China se prolongará por pocos días. Se infiere aquí una crítica velada a la manipulación y al control ejercido a través del discurso, es decir, de la palabra, poco a poco despojada de sus significaciones originales en un modelo dictatorial. No obstante, el sujeto occidental, portavoz del mundo antagónico, trasunta a cada instante una suerte de vergüenza atávica o un sentimiento de inferioridad sumados a la profunda admiración por el “otro”, con el cual se identifica o en el que encuentra un paradigma digno de ser imitado: “Yo, aunque no fuera esa su intención, sufría el doble masoquismo de un perro sucio admitido en un tibia e impecable dormitorio. Nada hay más culto que un chino culto” (p. 94).

Luego de este pasaje, se reintroduce el tema que ha sido materia de suspenso por causa de la reflexión acerca de la cultura china. El anfitrión cita una antigua creencia occidental, según la cual habría efectos catastróficos para la órbita terrestre si millones de chinos saltaran al mismo tiempo. En la mirada del huésped, eso no excede la condición de una vieja broma o chiste. Desde la perspectiva china, es algo muy serio; no obstante, jamás habían existido los elementos necesarios para llevarla a cabo, ni siquiera en la épo-

ca del venerado Sun Yat Sen, considerado el padre de la República, es decir, aquel que acabó con el absolutismo imperial durante la década de 1920.

Según Chung Tsui-mei, la broma oculta un temor atávico, una advertencia. A estas alturas, el asunto se ha desplazado al terreno de las irreconciliables pugnas ideológicas: el discurso burgués-occidental demoniza a los chinos como una amenaza siniestra; ejecutar el salto de ochocientos millones de ciudadanos le demostraría al mundo la real capacidad de ese pueblo. Es notoria una nueva oposición que, en terreno de los intersticios del discurso, ubica a los occidentales en un sitio siempre disminuido respecto a los logros de esa nación milenaria:

Nosotros no lo consideramos un chiste. O en todo caso, y le ruego que me perdone, creemos que es un chiste de clara intención ideológica. Con él se pretende, como en el pasado, asustar a las masas revolucionarias del mundo con el supuesto “peligro amarillo”. (p. 95)

La ironía, definida como una figura retórica que contrapone dos niveles textuales (uno aparente o superficial y otro real, implícito o profundo) se afianza, en primer lugar, gracias al contraste entre lo absurdo en sí de la prueba y la gravedad mediante la que Chung expresa la posición del gobierno. Esta se ampara en el pensamiento de Mao (una imagen del dictador e ideólogo preside, como telón de fondo, la conversación entre el visitante extranjero y el convencido seguidor de esas posturas, transmitidas con una convicción rayana en la fe religiosa). Roas (2011) ha llamado la atención sobre esta tendencia de la literatura fantástica contemporánea:

Así, la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud. (p. 174)

Roas formula estas ideas a partir de una reflexión inicial en torno de que el humor resulte contraproducente en el tratamiento de los hechos considerados desestabilizadores o que atentan contra las certezas del lector y condiciona su vacilación. En el texto de Adolph, la ciencia asume aquí el papel de un auténtico credo: es el único parámetro para evaluar la realidad y deviene, además, arma de transformación de la misma. Las alusiones a los logros de la sociedad china, inspiradas en las Tres Líneas de Pensamiento –Avance, Ascenso y Torbellino Contradictorio–, tal como

las enuncia Chung, son instrumentos vía los cuales se pretende ejercer un dominio absoluto sobre las leyes de la naturaleza, incluso la muerte.

La reacción ambigua del narrador-protagonista ante una exposición de principios tan sólida, en apariencia, constituiría una lenta inserción en los dominios de la certeza: el poder de la palabra lo envuelve, sin dejar lugares libres al cuestionamiento o al disenso. Esto sirve de refuerzo a la idea de que todo el cuento es una parodia en torno del temor a la incertidumbre que se incuba dentro de sistemas totalitarios, quienes establecen murallas de contención ante el riesgo de cualquier fisura o pensamiento crítico, así como la necesidad de recurrir permanentemente a símbolos encargados de apuntalar el ejercicio del control. De ahí la iniciativa de llevar a cabo la singular prueba:

En el curso de todos estos trabajos, que van desde la creación de un entorno comunitario desprovisto de egoísmo, hasta la construcción de armas capaces de derrotar al más fiero imperialismo, la Academia, a una sugerencia del Comité Central, ha resuelto hacer el experimento del Gran Salto Colectivo. (p. 97)

Es imprescindible aludir a otro experimento, real, de corte social y económico, que la dictadura de Mao emprendió durante la década de 1950 y que conllevó, al final del proceso, una catástrofe de grandes proporciones: el llamado *Gran Salto Adelante*. Fue un intento destinado a acelerar la industrialización del país en gran escala. Inspirado en los Planes Quinquenales de la Unión Soviética, privilegió el trabajo agrícola en masa y, en una segunda etapa, la producción de acero. Mala gestión, falseamiento de estadísticas, cuotas de producción elevadísimas y desastres naturales produjeron una hambruna cuyo costo humano fue elevadísimo: entre veinte y treinta millones de muertos, cifra discutida una y otra vez por los enemigos del maoísmo y sus defensores a ultranza.

El conocimiento de la historia contemporánea y la extravagancia del experimento en sí mismo también constituye otra de las oposiciones importantes sobre la cual se concreta el efecto irónico. La prueba emprendida por el gobierno no es sino una versión caricaturesca de la primera, aquella que produjo incontables muertes en el país. La segunda, despojada de los contornos originales, neutralizada por lo cómico, es un simulacro de las tendencias controlistas impulsadas por cualquier dictadura.

El culto a los líderes y la anuencia del ciudadano a someterse a los caprichos del poder, son objetos de una crítica soterrada. De algún modo, el

hecho de que la prueba no alcance los resultados que le darían sentido está contemplado por sus promotores. Ante la pregunta del narrador sobre si el gobierno cree en el éxito del salto, Chung revela lo siniestro de las decisiones que asumen los planificadores de regímenes análogos:

No lo creemos, aunque algunos académicos prefieren dejar abierta la posibilidad. Pero sí consideramos que se producirá un temblor de tierra. De acuerdo a los cálculos realizados, la energía liberada por alrededor de 800 millones de seres humanos, con un peso promedio de 40 kilos, que golpeen el suelo desde una altura promedio de treinta centímetros, es suficiente para lograr efectos sismológicamente mensurables. (p. 97)

La inutilidad del experimento, aceptada por sus gestores, implica, en un tercer apartado, la ironía en torno de los tópicos comunes de la ciencia ficción, que es precisamente la tentativa por parte de científicos de desafiar y alterar los principios que rigen el orden natural. Lo monstruoso del asunto radica aquí en la frialdad con que se encara la posible consecuencia del experimento: un sismo, ocurrencia concreta que sí pondría en riesgo la vida de millones de personas.

El texto ironiza en torno de los dominios del género, cuestión que no está tan anunciada en sus libros anteriores, pero que sí se hace explícita en *Mañana fuimos felices*. Por ejemplo, el cuento “Artemio y Multical”, del mismo volumen, reelabora en registro tragicómico algunas de las preocupaciones centrales de autores canónicos como Isaac Asimov. En ese relato, un niño andino, prodigio del cálculo matemático, y una computadora avanzadísima (referencia a la famosa Multivac creada por el escritor norteamericano) entablan una competencia singular (un experimento científico), transformada en espectáculo público, que culmina, misteriosamente, con la muerte del muchacho y la destrucción de la máquina. Al parecer, ambos han establecido un contacto de corte mental cuyo corolario es la aniquilación mutua de los dos participantes en la singular pugna⁵.

5 El escritor Daniel Salvo, gran estudioso del género, ensaya una lectura de este cuento en “José B. Adolph y la edad de oro de la ciencia ficción peruana”, trabajo publicado en la revista *Tinta Expresa* 4 (2010): “Continuamos explorando el tema de la inteligencia artificial. Artemio Ayar, prodigio matemático cuzqueño de catorce años, se verá confrontado ante la poderosa computadora Multical, en un duelo de cálculo donde aparentemente gana el mejor. El contacto con la máquina despierta en Artemio algunos poderes latentes, como la telepatía. Pero nadie sabe que Artemio también ha logrado ‘despertar’ algo en Multical”. (p. 141)

Tanto en este relato como en “El día que saltaron los chinos” aparece lo que Eco (2002) llama ironía intertextual a propósito de las características de la narrativa “posmoderna”. Aunque el semiólogo y escritor italiano no brinda una definición precisa de lo que implica esta forma de ironía (en otro pasaje del mismo ensayo, no la considera ironía propiamente dicha) sí menciona una serie de casos ilustrativos. Lo que se entrevé, en todos ellos, es la ausencia de un conocimiento obligatorio por parte del lector respecto a la vinculación con otro texto literario. En otras palabras, tanto el lector que conoce profundamente a Asimov como aquel que lo ignora por completo pueden disfrutar de la lectura, aunque, como el mismo Eco (2002) sugiere: “la ironía intertextual, al poner en juego la posibilidad de una doble lectura, no invita a todos los lectores a un mismo festín” (p. 231).

Retornando a “El día que saltaron los chinos”, cuya impronta paródica también revela una mirada cuestionadora en torno de los científicos y sus empresas, muchas de ellas colindantes con lo absurdo o lo descabellado, concluimos que el recurso de la ironía brinda al relato una atmósfera de ambigüedad que, al mismo tiempo, solivianta una y otra vez la expectativa del lector mediante la caricaturización del lenguaje del poder y sus rasgos de alienación patológica. La postura del narrador homodiegético es ambivalente, pues nunca sabemos con seguridad si acata las explicaciones solo por formalidad o cortesía o si le atribuye un sentido auténtico a la prueba. En el primer caso, sus comentarios también serían irónicos; en el segundo, la ironía fustigaría la necedad de quienes por afinidad o confianza en ciertos modelos políticos, pierden la noción de la realidad: “Agradecí la hospitalidad de Chung Tsui-mei y me retiré. Me esperaban. En los pocos días que me restaban en la China, la singular idea me obsesionaría crecientemente” (p. 98).

Hacia esa dirección parece apuntar Georges Desneules (1998) en su excelente trabajo “Literatura fantástica y espectro del humor” que coincide, en gran medida, con nuestra propuesta de análisis. Antes de evaluar relatos de Maupassant, James y Buzatti, Desneules lleva a cabo valiosas precisiones teóricas:

Consideremos la economía doble, de afecto y de representación de lo real, como un proceso que permite que tanto lo fantástico como el humor se desarrollen. Para enfrentarse a lo extraño o a lo sobrenatural, el personaje en cuestión debe rechazar la posibilidad de huir para continuar avanzando mientras ignora el sentimiento de horror que debería acompañar a la revelación de lo fantástico. Por el contrario, esta economía de afecto debe permitirle no tomar en consideración la

realidad tal y como se le presenta en el relato; por lo tanto, debe evitar una completa representación de lo real. (p. 51)

El experimento, fechado para el 14 de febrero a las doce del mediodía, genera una corriente de opinión mundial que, naturalmente, lo ridiculiza sin contemplaciones. ¿Reacción defensiva ante una pesadilla ya anunciada por el mismo Napoleón Bonaparte, en pleno ascenso, acerca de que el planeta temblaría cuando China despertara de su letargo? Según los comentarios del narrador, quien ya abandonó el país, abundan los chistes en contra de los chinos. Llegado el día crucial, el resto de la humanidad está pendiente del *Gran Salto Colectivo* a través de los medios de comunicación. Al dar las doce, no se produce ningún cambio. El flash noticioso anuncia escuetamente que, con posterioridad a la prueba, solo se ha elevado del suelo una ligera polvareda. Incluso el propio narrador-protagonista, diluido o despersonalizado en los pasajes de conclusión del relato, parece abatido frente al fracaso de un experimento que él consideraba realizable y que a lo mejor podría haberle dado la razón a su anfitrión en cuanto al incentivo psicológico, de haberse producido un sismo: “Los escépticos sonrieron y los crédulos sintieron la mordedura de la decepción. Ni siquiera un leve temblor de tierra. Nada” (p. 99).

La conclusión del relato supone un giro radical, puesto que se quiebran las expectativas de corte negativo a propósito del experimento imposible. La ironía como procedimiento que hace colisionar dos niveles de significación, acto en el que el primero enmascara al segundo, ha socavado, hasta ese momento, la posibilidad del cumplimiento de los supuestos objetivos, colocando al lector en una situación vacilante respecto del absurdo o lo singular del acontecimiento.

Al final, cuando ya todos aceptan el fracaso inevitable y creen seguir inmersos en una normalidad sin quiebres, ocurre algo en principio imperceptible que, sin embargo, pone en jaque a las leyes naturales y obliga a una relectura de la historia: “Tuvieron que pasar varias horas antes de que la gente pudiera apreciar la belleza de la primera puesta de sol en el Este” (p. 99).

El diestro remate de la historia es, en sí mismo, un procedimiento irónico: el narrador ambiguo ha oscilado entre el escepticismo y la credulidad en cuanto al cumplimiento de los objetivos trazados por el Comité Central. Su relación de los sucesos, solo por momentos subjetiva, tiende a ser, en esencia, documental. En el cierre del cuento, Occidente descubre que el planeta Tierra ha invertido la dirección de su movimiento rotatorio como efecto del Gran Salto Colectivo. Ahora, todos los ocasos se realizarán en

Oriente. Aquello tan temido allende los mares, se ha producido no como una invasión de ejércitos o una agresiva penetración ideológica, sino como una transgresión de las leyes de la física ni siquiera imaginada por quienes idearon el experimento.

“Sangre de ahora, sangre de siempre” (1971)

En una clave más próxima a la narrativa fantástica propiamente dicha que a la ciencia ficción⁶, un cuento como “Sangre de ahora, sangre de siempre” también incluye elementos que hacen factible evaluar la importancia de los procedimientos de la ironía en la escritura adolphiana. Apareció en *Hasta que la muerte* (1971), el segundo volumen de relatos que publicara durante su etapa inicial. Dos tiempos distintos –la Revolución Francesa y los días del denominado “Mayo Francés” de 1968–, se entrecruzan, sin que medie alguna explicación lógica para el episodio.

El tránsito de una época a otra es sutil, sugerido por un narrador en tercera persona que focaliza desde la óptica de uno de los personajes, Louis, un joven aristócrata que planea huir de París ante la inminencia de los acontecimientos que derrumbarán al Antiguo Régimen. Sin embargo, catalogarlo como un relato de ciencia ficción (para nosotros, un sub-género incluido en lo fantástico) resulta discutible. Es cierto que los viajes en el tiempo se han constituido en uno de los temas centrales y privilegiados de esa práctica narrativa. En “Sangre de ahora, sangre de siempre”, se produce una anomalía temporal, pero esta no depende de una tecnología creada para propiciarla. Es decir, no queda determinada por la intervención humana, como *La máquina del tiempo* de H.G. Wells o en el filme *Doce monos* de Terry Gilliam.

En el cuento de Adolph, el salto temporal de Louis hasta nada menos que el siglo XX, se lleva a cabo sin aviso previo, sin pistas unívocas de que algo provocará un acontecimiento distorsionador de los patrones de normalidad. Al lector no se le brindan explicaciones al respecto; el fenómeno extraño o transgresor de las expectativas crea una incertidumbre o vacilación frente a la cual, siguiendo otra vez a Todorov, se deberá optar por una postura respecto de los acontecimientos narrados (aceptación de que

6 Para Salvo (2010), el relato pertenece al ámbito de la ciencia ficción, partiendo de la premisa de que dos tiempos distintos se entrecruzan; esto crea, según el crítico, una “simultaneidad”.

el suceso nace de lo natural o de lo sobrenatural), lo que creará el “efecto fantástico” (Bravo, 1993, p. 34). La situación en la que se inserta el personaje y las reacciones tanto de él como de los otros personajes involucrados, fortalecen ese “efecto” señalado por el crítico búlgaro.

En el descubrimiento del “otro”, al principio, con los perfiles de una “comedia de equivocaciones” radica gran parte de la atmósfera irreal de esta historia, por otro lado, vinculada con una cuestión histórica concreta: la pervivencia de los anhelos de construcción de una nueva sociedad, fraterna e igualitaria, opuesta a fuerzas que pretenden lo contrario. Louis, emblema del Antiguo Régimen —lleva el nombre de los reyes borbones como primer escalón irónico—, por sus simpatías monárquicas y adscripción social, contempla los peligros que se avecinan. Su forma de vida y privilegios, pronto se verán afectados por el huracán revolucionario. Eso explica sus intentos de escape a otra región de Francia:

Los últimos días habían sido de escándalo y mortificación en París. La chusma finalmente había establecido su reino de terror y mal gusto sobre los gastados adoquines, y los gritos de borrachera y homicidio golpeaban insistentemente los portones que garantizaban a las damiselas y a los pesados muebles de estilo. (p. 35)

En el discurso de este narrador omnisciente asoman señales de ironización, en tanto reproduce los lugares comunes de los monárquicos y reaccionarios que, a su vez, se traducen en fórmulas estereotipadas, como las referencias al “reino de terror” y al “mal gusto” de las masas, dispuestas a la violación y al pillaje en cuanto se presente la primera oportunidad. En esta ocasión, el “otro” (en “El día que saltaron los chinos”, ese elemento era la civilización oriental tan admirada y temida por Occidente) es el estrato social inferior que, gracias a la Revolución, se encarama ahora como una fuerza amenazante que ha descentrado, con el apoyo de los ideólogos de la burguesía, los ejes sobre los cuales el universo se mantenía ordenado e inalterable, como un reflejo de lo establecido por poderes transmundanos o divinos que justificaban ese estado de cosas. De modo paulatino, la ironía del narrador empezará a socavar la posición del personaje frente a sus convicciones absolutistas, que se convierten en objeto de caricaturización benévola por parte de los jóvenes que aparecen en escena luego de producida la anomalía temporal. Louis llega, sin saberlo, al París del siglo XX en los días de otro movimiento nutrido de ideales revolucionarios y de lemas como “La imaginación al poder” o “No confíes en nadie mayor de treinta”.

El suceso se produce entre el cierre y la apertura de la cortinilla del carruaje que lo transporta por la ciudad, rumbo a la casa de dos personajes sobre los cuales no hay muchos detalles (Marie Celeste y su madre), a quienes Louis pretende rescatar para llevarlas a una casa de campo muy segura ubicada en la Bretaña. El narrador nunca aclara si se trata de una amiga galante del personaje o de su prometida. La ironía también se articula cuando, al abrirse nuevamente la cortina se encuentra cara a cara con los revolucionarios del 68. Para Louis, ajeno por completo al cambio ocurrido, son parisinos de su propio tiempo, es decir, 1789:

“¿Qué ocurre, Pierre?”, preguntó, pero no tuvo tiempo ni necesidad de escuchar la respuesta. Ante el coche, una gigantesca barricada bloqueaba la calle. Iba ya ordenar al cochero que diera media vuelta, cuando descubrió que esta barricada estaba formada por extraños vehículos de metal, volcados y aplastados. Detrás de la barricada se acurrucaban jóvenes de cabello largo y mujeres con pantalones, que corearon, al ver el coche, lemas burlones: “¡Llegó el carnaval! ¡Viva el circo!”. (p.37)

La ironía cobra forma aquí gracias al contraste entre la percepción de los hechos tal como son experimentados por Louis, y, del otro, como lo hace el lector. En el primer caso, Louis, un furibundo enemigo de la Revolución, no tiene conocimiento de que se ha trasladado casi doscientos años al futuro, en un período de agitación política y violencia análogo al de su tiempo. El encuentro con los jóvenes abanderados de las protestas callejeras, es procesado por Louis como parte de la convulsión que sacude a Francia en 1789. Ello se contrapone a la mirada del lector, quien sí es capaz de descifrar el significado de las referencias a los “extraños vehículos de metal” y al aspecto de los muchachos que corean las consignas festivas sobre el carruaje en el cual llega el aristócrata. Ellos se encuentran en la misma posición que Louis en cuanto al desconocimiento de su origen, pero el traje de Louis –que pertenece a otra instancia temporal– contribuye a que Corinne –la muchacha con la que establece un vínculo afectivo instantáneo– lo califique como un actor, inferencia que amplifica el equívoco y, por lo tanto, incrementa el humor y el absurdo. No solo le ha sido imposible escapar hacia la Bretaña, sino que se ha instalado en medio de lo que más detesta y teme, en una jugada bastante cruel del destino. Esto se aproxima a la llamada “paradoja irónica”, comentada por Desneules (1998) a partir de una propuesta teórica de Robert Escarpit (1986) sobre el humor. Desneules lo cita textualmente:

La paradoja irónica, que es el primer paso del humor, se obtiene al poner súbitamente en contacto el mundo cotidiano con un mundo

deliberadamente reducido al absurdo. La reducción al absurdo se obtiene por medio de la suspensión voluntaria de algo evidente acompañada de un comportamiento mental perfectamente normal y, especialmente, perfectamente lógico. (p. 49)

Retomando el detalle nada gratuito del nombre de este aristócrata, comentado líneas arriba, Louis representaría a todo el Antiguo Régimen, anclado en una perspectiva caduca y estamental sobre la sociedad y sus sistemas de organización política, donde una minoría parásita goza de prebendas, mientras mantiene en la postración a la mayoría. El viaje en el tiempo, mejor dicho, la súbita interpolación de dos épocas diferentes, lo obligará a confrontar los mismos fantasmas que acosaron su modo de vida y cosmovisión en los últimos tramos del siglo XVIII. Es irónico, por lo tanto, que ante seres de otro período de la historia, pero que ejercen las mismas funciones contestatarias o transgresoras, él continúe siendo incapaz de comprender el pleno sentido de los alzamientos libertarios, de la necesidad del cambio y del final de una era. Para el joven, todo es igual, pues no ha percibido la anomalía y nunca sabrá de ella, como lo sugiere el desenlace.

La lexía del título apunta hacia la continuidad: los hombres siguen sacrificándose en aras de luchas que al final derivan en el mantenimiento de un estado de cosas, una vez que los grandes movimientos se han “institucionalizado”, como ocurrió con la Revolución Francesa que, de un inicio radical –abolición de la monarquía–, cedió el paso a la entronización de Napoleón Bonaparte como “Emperador de los franceses”, hecho que acarrearía una guerra devastadora para Europa durante los primeros cinco lustros del siglo XIX. Francia experimentó una restauración a la caída de Bonaparte, con Luis XVIII, Luis Felipe de Orleans y Napoleón III para solo constituirse en una república luego de la humillante derrota ante los prusianos en 1871.

Luego del encuentro con Corinne y los jóvenes, sometido a las tensas confusiones del caso –Louis también piensa que son actores, por lo “estrafalario” de sus trajes–, el aristócrata es invitado a unirse a las huestes de la revolución y del credo anarquista. Varias marcas epocales son filtradas por el narrador. La primera es la mención de alguien llamado “Danny” (probable alusión al gran activista y organizador de las revueltas de 1968, el alemán Daniel Cohn-Bendit), que no se encuentra en el lugar, pero a quien parecen respetar todos los presentes. La segunda, un típico eslogan callejero, de tantos que cubrieron los muros de París durante esa época de agitación: “Sea realista, pida lo imposible”, un enunciado irónico *per se*, pero que es interpretado por Louis de un modo denotativo –no es capaz

de acceder al segundo nivel, el connotativo—, ya que para el aristócrata, el vocablo “realista”, en su contexto de origen, es un adjetivo que también se refiere a la monarquía. Tanto el lema como la creciente fascinación de Louis por esos jóvenes (y su indudable atracción por Corinne), lo llevan a efectuar una serie de interpretaciones erróneas sobre quiénes son ellos y cuál es la naturaleza de su proceder:

Comenzaba a creer que este grupo quizás perteneciera a alguna asociación monárquica o a cualquier otro grupo cristiano que estuviera defendiéndose de la turba revolucionaria. La confesión de los muchachos no hacía sino confirmar esta presunción; era casi evidente que se trataba de confundir a los revoltosos y utilizar sus mismas armas. La idea le pareció excelente. (p. 39)

La escena señala el segundo y definitivo tránsito del personaje: en su lógica de hombre monárquico de la segunda mitad del siglo XVIII, los jóvenes de la barricada se transforman en defensores de los valores ultramontanos en los cuales Louis cree con fervor. Es otra de las “paradojas irónicas” a las que se refiere Desneules (1988): el hecho de haber sido trasplantado a otro tiempo, sin que medie un conocimiento cabal de lo que está ocurriendo, sume al sujeto en una situación absurda. Sus conclusiones, enunciadas por el narrador omnisciente, son dictadas por las trampas de la ilusión y de las apariencias. Es una suerte de Alonso Quijano arrojado a un pozo de confusión como última víctima propiciatoria de un tiempo ya fenecido que se resiste a su extinción definitiva. Corinne, la bella muchacha anarquista que encandila a Louis, lo guiará hacia un destino sorprendente. Llegan a la barricada, la escalan (Louis sigue intrigado por los objetos que la integran: vehículos de otro tiempo destruidos por la violencia de las turbas, como ocurrió en la misma ciudad dos siglos antes con los carruajes, símbolos de la aristocracia) y se reúnen con los jóvenes que aguardan del otro lado.

La adjudicación de falsas identidades, entre ambas partes, crea la sensación de un escenario donde todos desempeñan una función dramática inexplicable, como parece entreverlo el joven monárquico en el desenlace de la historia. También lo anticipa uno de los muchachos del grupo de Corinne, quien al ver más cerca a Louis, formula una pregunta también irónica, más allá del ánimo ciertamente cómico que embarga a los amigos de la muchacha: “¿De qué planeta vendrá?” (Adolph, p. 40). Es, en realidad, una presunción intuitiva de que el joven vestido a la usanza antigua no se halla en el marco temporal que le corresponde, dato que solo conoce el lector, pues los agentes ficcionales se mantienen en la ignorancia mutua respecto a

la verdad de los sucesos. Aquí, “la ironía de acontecimiento”, término usado por Booth (1989) para establecer diferencias entre formas más genéricas y las que él mismo denomina “estables”, conduce a Louis a un final heroico sin que el personaje se hubiese trazado tal meta: todo es producto de una conjunción de “falsos sentidos” que los sujetos adjudican a los hechos, guiados por sus propios marcos ideológicos o conceptuales. En este caso, el discurso del narrador insiste en el tema del tiempo:

Tuvo tiempo aún de lamentarse de no haberla conocido antes, de tener que recuperar los años perdidos, y tiempo de presumir y desear, y de recorrer toda una gama de años en pocos segundos. Y allí terminó el tiempo, el tiempo nuevo del amor con el grito de “¡Cuidado, los CRS!”, que atronó la calle ante su sorpresa e incomprensión. Un rápido movimiento de todos, y Louis se encontró, del brazo de Corinne, agazapado tras la barricada, mientras por la calle avanzaba un pelotón de hombres que lanzaban objetos humeantes e irritantes. (p. 40)

Sobreviene una coincidencia trágica entre lo que el narrador heterodiegético sabe acerca de los acontecimientos y las intuiciones de Louis. El amor a primera vista que tanto él como Corinne experimentan, en medio de circunstancias violentas, está condenado, de antemano, a no consumarse. El muchacho percibe, sin ser capaz de explicarlo, que el tiempo es la clave de todo lo que está viviendo. El pasaje es, por otro lado, ambiguo, pues podría interpretarse como un descubrimiento o una revelación a medias: Louis evoca “años perdidos”, y el deseo de “recorrer toda una gama de años en pocos segundos”, como si ello sugiriera que, gracias al ejercicio de la razón, ha logrado determinar dónde está ahora y por qué no atinaba a comprender, desde el principio, las extrañas características de los activistas callejeros de Mayo de 1968. Es un quiebre temporal el que lo ha llevado hasta el amor libre y auténtico de esa muchacha parisina. Pero el tiempo se convierte en su enemigo principal: la precipitación de los sucesos le impedirá profundizar su raciocinio.

El hombre del siglo XVIII prevalecerá en su fuero interno ante el ataque de las tropas de la CRS, es decir, Compañías Republicanas de Seguridad. En otra ironía de “acontecimiento” o “destino”, Louis se enfrentará a tropas creadas por la República Francesa, descendiente política de la Revolución, de la cual él, a pesar de todo, sigue siendo un enemigo encarnizado. La anomalía del tiempo lo transporta hasta el siglo XX para conocer el amor verdadero (el de una revolucionaria anarquista) y para emprender la última batalla con el enemigo que solo ha cambiado de aspecto. Este ahora repre-

sentada a la “institucionalidad” amenazada por las revueltas de estudiantes y obreros, insatisfechos ante la fosilización de los ideales libertarios. Ahora, la República utiliza sus fuerzas de choque para reprimir a los jóvenes deseosos de insuflar nuevos vientos a los principios que elevaron a Francia sobre las demás naciones cuando los ideólogos del siglo XVIII cuestionaron el Absolutismo y lo derribaron en un proceso complejo y extendido a nuestros días y, presumiblemente, hacia el futuro, en un ciclo interminable que se abastece a sí mismo. La fugacidad del amor y su imposibilidad de realización, diluido por los vientos de la historia humana que arrastra a los individuos en un ciclo interminable, es algo que Louis descubre entre la bruma de su mente. El instinto defensivo de los valores que lo animan (tradicción, familia, propiedad) lo impulsa a convertirse en una pieza más de esa lucha eterna entre las fuerzas que animan a las grandes transformaciones de la sociedad. Al portar el estandarte rojo de los alzados se lleva a cabo una escena de gran fuerza icónica: Louis se ha convertido, sin quererlo, en un anarquista más. Su indignación de “caballero a la vieja usanza” lo obliga a combatir contra las fuerzas de la represión enviadas por el gobierno, siempre guiado por su creencia acerca de que Corinne y su grupo son “realistas” encubiertos que buscan confundir al enemigo “con sus propias estrategias”, como ha concluido Louis:

Y sintió la incontenible ira del hombre atacado, y la necesidad de defender a Corinne y de triunfar, y pegar, y amar. Cogió entonces la absurda y repugnante bandera roja y, pese a los angustiosos gritos de Corinne que se pegaba a su brazo y trataba de arrastrarle hacia abajo, se encaramó, bandera en alto, sobre la barricada y gritó a los increíbles seres que avanzaban en bloque: “¡A mí, miserables! ¡Todavía quedan franceses!”. (pp. 40-41)

Louis, en esos minutos decisivos, parece impregnarse del espíritu contestatario de sus amigos de ocasión. Portar la bandera roja (el emblema revolucionario por excelencia y que campeó en los días cruentos de la Toma de la Bastilla) lo convierte en un blanco visible para los CRS, quienes lo derriban de un tiro en el pecho. En ese punto, con el fiel cochero Pierre atendiéndolo, se suspende el relato. Todo indica que está herido mortalmente, pero no es segura tal conclusión. El narrador deja abierta la posibilidad de que Louis, defensor involuntario y tragicómico de los ideales de la libertad, que por clase y formación siempre rechazó, permanezca en ese tiempo alterno e inexplicable desde su óptica, al que decodificará de acuerdo con los parámetros de la aristocracia estamental. Es la culminación de la ironía

como mecanismo activador de lo fantástico, al que debe añadirse el tema del amor imposible como un vehículo de redención del sujeto.

El propósito de este trabajo ha sido explorar el uso de la ironía, un procedimiento retórico de amplio registro (como lo demuestran las aproximaciones de autores como Booth o Eco), en la escritura de José B. Adolph (1933-2008), considerado el más destacado cultor del género de lo fantástico en el Perú. De origen judío-alemán, transplantado al Perú desde temprana edad, se asimiló a la sociedad y cultura peruanas de modo poco convencional, influido por sus orígenes. Por lo tanto, su obra está marcada por la desterritorialización y las poéticas no realistas europeas, así como por autores hispanoamericanos que vivieron similares circunstancias vitales.

La ironía se manifiesta en varios de los relatos fantásticos de Adolph, no solo como una impronta humorística o paródica, sino como un elemento esencial de la construcción narrativa. Gracias al doble nivel de sentido que el recurso implica, se fortalece el llamado “efecto fantástico”, es decir, la vacilación de los personajes respecto de un hecho anómalo y a la toma de posición del lector, quien también deberá optar por una respuesta frente a los sucesos anómalos.

En el relato “El día que saltaron los chinos” (1975), la ironía pone en juego el contraste entre el discurso ceremonial y formal de un destacado científico del país asiático, quien describe un experimento peculiar (comprobar si millones de ciudadanos chinos, al saltar en simultáneo provocan un sismo), y la postura ante esa posibilidad de un sujeto de origen occidental que, entre fascinado e incrédulo, crea una expectativa al lector, quien deberá leer entre líneas la crítica ejercida desde lo fantástico a las sociedades regidas por sistemas totalitarios.

Algo semejante ocurre en “Sangre de ahora, sangre de siempre” (1971), que describe el viaje en el tiempo de un personaje del siglo XVIII, enemigo de la agitación revolucionaria de 1789. El joven aristócrata, ignorante de lo que ha ocurrido, es un juguete de la “ironía de situación” o “de acontecimiento”. El lector propiciará el “efecto” fantástico gracias al hecho de que a él sí le han proporcionado las marcas textuales suficientes para saber que Louis fue trasplantado casi doscientos años en el futuro, hasta 1968, en los días del Mayo Francés. El correlato es evidente: el representante del Antiguo Régimen se enfrenta una vez más a las mismas fuerzas que amenazaron su mundo en el pasado.

Referencias

- Adolph, J. B. (1984). *Mañana las ratas*. Lima: Mosca Azul-Cedep.
- Adolph, J. B. (1975). *Mañana fuimos felices*. Lima: INC.
- Adolph, J. B. (1974). *Cuentos del relojero abominable*. Lima: Editorial Universo.
- Adolph, J. B. (1971). *Hasta que la muerte*. Lima: Moncloa-Campodónico.
- Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima, UNMSM.
- Booth, W. C. (1986). *La retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Desneules, G. (1998). Literatura fantástica y espectro del humor. En Antón Risco, Ignacio Soldevilla & Arcadio López Casanova (Eds.). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Colegio de España.
- Eco, U. (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: Océano.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Escarpit, R. (1986). *L'Humour*. París: PUF.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Honores, E. (2010). Dossier José B. Adolph (presentación, selección de textos y documentos). *Tinta Expresa*, IV(4), 175- 196.
- Illescas, A. (2010) José B. Adolph: La anticipación tecnopolítica como instrumento de subversión intelectual. *Tinta Expresa*, IV(4), 145-163.
- Martínez Gómez, J. (1992). Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En Enriqueta Morillas Ventura (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Salvo, D. (2010). José B. Adolph y la edad de oro de la ciencia ficción peruana. *Tinta Expresa*, IV(4), 133-142.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México DF.: Premia.
- Zavala, L. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. En *Discurso* (pp. 59-83). México DF: UNAM.

Parodia e ironía en “Las memorias de Drácula” de Rodolfo Hinostroza

Alejandro Sustí

La antigüedad de la figura del vampiro se remonta a tiempos inmemoriales tal como ha sido estudiada por los especialistas del tema. Aparece documentada en tradiciones muy diversas a lo largo de la historia (china, griega, mesopotámica, hebrea, árabe, hindú, entre otras) y se presenta, por lo general, bajo la forma de un conjunto de características comunes¹. Algunas de éstas tales como la asociación demoníaca, la capacidad de vencer a la muerte y el erotismo se manifiestan ya en tradiciones tan tempranas como la sumeria². Sin embargo, es a partir de las transformaciones políticas, sociales, económicas que anuncian la llegada de la modernidad y el surgimiento y

-
- 1 David Roas (2012) sintetiza estas características en los siguientes términos: “(...) se presenta siempre como un monstruo que se alimenta de seres humanos y que está dotado de poderes mágicos, características que se mantendrán (con variaciones y matices) en sus posteriores encarnaciones literarias y artísticas. Ello determina que sea concebido como un monstruo terrorífico, por dos razones fundamentales: 1) en un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador; y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia”. (p. 442)
 - 2 Según Jacobo Siruela (2010), las características típicas del vampiro empiezan a manifestarse entre los sumerios: “Los sumerios distinguían tres clases de demonios: los seres medio humanos medio demonios; los demonios propiamente dichos o espíritus puros como los dioses, capaces de propagar epidemias; y los muertos, que no descansan en sus tumbas y se mueven por el aire, sobre el suelo o bajo la tierra. Las características del vampiro comienzan a tomar forma. El elemento erótico surge también muy temprano. En una vasija prehistórica ya encontramos la representación esquemática de un hombre copulando con un vampiro femenino, cuya cabeza ha sido seccionada del cuerpo(...). El miedo al vampiro ha dado comienzo. La sangre, el erotismo y la muerte confirman ya los elementos arquetípicos del mito vampírico, y se esparcirán por todo el planeta”. (p. 12)

desarrollo de una nueva sensibilidad vinculada a categorías estéticas que hasta ese entonces solo se habían manifestado marginalmente en el arte y la literatura –como, por ejemplo, lo monstruoso, lo macabro y lo deforme–, que la figura del vampiro cobrará una vigencia nunca antes suscitada.

El término *vampir*; recién documentado a comienzos del siglo XVIII³, se relaciona desde sus orígenes con el poder simbólico que esta figura va adquiriendo con la gradual secularización de la sociedad⁴, así como la nueva forma de conciencia de sí mismo del hombre moderno⁵. Estas explicaciones, sin embargo, no agotan la complejidad del fenómeno dada la contradictoria y siempre proteica naturaleza del vampiro en el corpus literario que abarca los siglos XVIII y XIX. En tal sentido, parece apropiado referirse a él como expresión de la necesidad del hombre moderno de representar una alteridad u otredad contradictoria –susceptible de producir a la vez terror, atracción y placer en los lectores–, que se enmarca dentro de la literatura fantástica entendida como modo de expresión de las carencias del modelo epistemológico racionalista y empirista para explicar “la incomprendibilidad del mundo”⁶. Como tal, el vampiro –criatura monstruosa como el fantasma y otros engen-

3 La palabra *vampir*; señala Siruela (2010), “aparece en letra impresa en Alemania a principios del siglo XVIII, para designar algo tan dudoso y repugnante como un cadáver que abandona su tumba por las noches para succionar la sangre de los vivos y prolongar su incierta existencia. Aunque conocemos el nacimiento de esta palabra, no podemos, sin embargo, precisar su origen como figura del imaginario, pues su rastro se va ramificando y perdiéndose en diferentes culturas de la antigüedad”. (p. 11)

4 “En la medida en que la modernidad corre pareja a la Ilustración y a la secularización, el hecho de que culturalmente haya ido ganando la partida una visión del mundo que deja al margen cualquier elemento sobrenatural, hace que la muerte incremente su grado de indeterminación, aumentando el desasosiego en los modernos”. (Jorge Martínez Lucena, p. 33)

5 Para Martínez Lucena (2010), la finales del siglo XVIII, “el alma se convierte en una mente completamente material, cuyo estatus, sin embargo, no va a dejar de ser misterioso: «un misterio, el alma inmaterial, ha caído. Otro, el *self* [el yo que es consciente de sí mismo] como mente material ha aparecido, tomando su lugar» [citado de R. Martin y J. Barresi (2000)] (...). Será de ese *self* materializado el que a través de la literatura, y posteriormente del cine, se irá encarnando en sucesivos personajes monstruosos”. (pp. 33-34)

6 Acerca del papel que juega la literatura fantástica, Martínez Lucena se formula una serie de preguntas relevantes: “¿Qué tiene la literatura fantástica, y en concreto la de terror, que la hace propensa a captar esas nuevas angustias sociales y a atesorarlas? ¿Se trata de un modo de exorcizar la carencia de respuestas a preguntas fundamentales y por tanto de un recurso lenitivo de nuestra cultura? ¿O más bien, como han dicho otros autores, consiste en un intento de sustituir lo nuevo, de defender un punto de vista revolucionario, superando un viejo estado de cosas?” . (p. 34)

dros literarios— encarna las fuerzas siempre amenazantes e inquietantes que aún subyacen en el subconsciente del hombre de la época y presenta una plasticidad que ha sido tipificada por los especialistas.

Otro aspecto que ha merecido la atención de la crítica ha sido la identificación de las estrategias discursivas empleadas en la representación, tanto de la corporeidad como de la voz del vampiro. En el primer caso, en particular en su variante masculina, las descripciones del cuerpo del vampiro se formulan a partir de un amplio repertorio de convenciones que han hecho de su apariencia física un verdadero tópico. Es a través de esta corporeidad que, en primera instancia, se manifiesta la *diferencia* que lo separa de los seres humanos. Trátese ya sea del color de su piel, la fetidez de su aliento, la textura y forma de sus manos o la siniestra apariencia de sus colmillos, el cuerpo del vampiro se caracteriza por su carácter hiperbólico y su representación resulta un instrumento indispensable en la construcción de la verosimilitud del texto narrativo. Problema aparte lo constituye su voz. Como bien han señalado algunos críticos, en la gran mayoría de los textos canónicos el vampiro carece de una voz propia para representarse a sí mismo y más bien es una voz narrativa identificada ya sea con un protagonista o un narrador externo quien se encarga de hacerlo⁷. Este contraste significativo entre la presencia hiperbólica del cuerpo y la ausencia de una voz propia contribuye a intensificar el efecto de extrañamiento que se busca generar tanto en los personajes de la ficción como en el propio lector, y lo erige en portador de una alteridad signada por su poder de transgresión. En ambos casos, el vampiro *comunica* a través de su cuerpo y silencio, transgrediendo las normas y convenciones que regulan la apariencia corporal y expresividad humanas, acercándose a una aparente animalización: las grotescas deformaciones corporales y su incapacidad para representarse a sí mismo a través del habla conforman dos aspectos de un mismo problema y lo sitúan en una suerte de no-lugar que lo separa tanto del hombre como del animal: la desproporción hace posible su ser y a la vez lo aísla de toda otra forma de vida orgánica.

7 Sobre este punto adopto las formulaciones de Rosalba Campra (1991): “El texto fantástico a veces refiere su palabra [la del vampiro], pero la refiere a través de una voz humana: la del protagonista —víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado— o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio al que pertenece también el lector”. (p. 57)

En el caso de la variante femenina, la hiperbolización de la corporeidad se manifiesta bajo la asunción de una serie de rasgos que la asocian con una belleza exuberante y aparentemente inofensiva. Un ejemplo de ello puede encontrarse en la descripción que realiza el narrador del famoso cuento de Johann Ludwig Tieck (1773-1853), “No despertéis a los muertos” (ca. 1800); en este caso, Brunilda, amada del protagonista, es descrita en estos términos antes de resucitar:

Era Walter un señor poderoso de Borgoña que en su temprana juventud se había prendado de la belleza de Brunilda; belleza que sobrepasaba en encantos a la de todas sus rivales: porque su cabellera oscura como el rostro negro de la noche, derramada sobre sus hombros, realzaba sobremanera el esplendor de su esbelta figura y el recio color de sus mejillas, cuyos matices eran como el cielo encendido y brillante de poniente. No semejaban sus ojos a esos orbes cuyo pálido brillo adorna la bóveda de la noche y cuya distancia inmensurable nos llena el alma de profundos pensamientos de eternidad, sino más a los sobrios rayos que alegran este mundo sublunar y que, a la vez que iluminan, inflaman de alegría y de amor a los hijos de la tierra. (Siruela, p. 52)

Como puede verse, la belleza de la amada aparece asociada a una dimensión sobrehumana: no solo excede la de otras mujeres sino que es capaz de compararse con la de la naturaleza y asociarse con la luz y la fertilidad de la tierra. Estas características no se alteran al levantarse de su tumba ni tampoco cuando la reconoce el protagonista:

Al punto reconoció Walter en la figura que tenía ante sí a la que tan ardientemente había amado y un súbito calor inundó su cuerpo al verla restituida; pero sentía frío en los miembros, a causa de la noche, y tenía paralizada la lengua. (p. 58)

La belleza de la mujer-vampiro se ejemplifica aun con mayor énfasis y extensión en otro texto canónico, “La muerta enamorada” (1836) de Théophile Gautier (1811-1872), cuento en el que el protagonista, un joven a punto de ordenarse como sacerdote, descubre la presencia de quien se convertirá en su obsesión, la bella cortesana Clarimonda:

¡Ah, qué hermosa era! Cuando los más grandes pintores, persiguiendo en el cielo la belleza ideal, trajeron a la tierra el divino retrato de la Madonna, ni siquiera vislumbraron esta fabulosa realidad. Ni los versos del poeta ni la paleta del pintor pueden dar idea. Era bastante alta, con un talle y un porte de diosa; sus cabellos, de un rubio claro, se separaban en la frente, y caían sobre sus sienes como dos ríos de oro;

parecía una reina con su diadema; su frente, de una blancura azulada y transparente, se abría amplia y serena sobre los arcos de las pestañas negras, singularidad que contrastaba con las pupilas verde mar de una vivacidad y un brillo insostenibles. ¡Qué ojos! Con un destello decidían el destino de un hombre; tenían una vida, una transparencia, un ardor, una humedad brillante que jamás había visto en ojos humanos; lanzaban rayos como flechas dirigidas a mi corazón. (p. 139)

En los dos casos apuntados, la belleza de la mujer se representa siempre vinculada al esplendor de la juventud y de la vida, y ninguno de los rasgos anotados parece anticipar la condición que luego asumirán. A diferencia de los textos que involucran vampiros masculinos, en el caso de estas mujeres el efecto de extrañamiento se logra a través del contraste entre la belleza y el poder devastador que esta puede provocar en sus víctimas: se trata ciertamente de una belleza de “signo oscuro” que por ser menos explícita que las deformaciones corporales del clásico vampiro masculino, puede resultar ser aún más peligrosa y destructiva. Literalmente, en estos textos la belleza femenina y su consecuente capacidad para esconder todo aquello que permita vislumbrarla como agente de destrucción y muerte, asumen una capacidad transgresora nueva e inédita para la época y se expresan a través de un proceso de masculinización al asociarse a la asertividad o capacidad de decisión sexual autónoma. Significativamente, estas mujeres, aun antes de haber asimilado su nueva condición, expresan una sexualidad desbocada asociada con lo demoníaco, tal como lo señala el padre Serapión, personaje del cuento de Gautier, quien intenta prevenir y salvar de la perdición al joven sacerdote:

La cortesana Clarimonda ha muerto recientemente tras una orgía que duró ocho días y ocho noches. Fue algo infernalmente espléndido. Se repitió la abominación de los banquetes de Baltazar y Cleopatra. ¡En qué siglo vivimos, Dios mío! Los convidados fueron servidos por esclavos de piel oscura que hablaban una lengua desconocida; en mi opinión, auténticos demonios [...] Sobre Clarimonda me han contado muchas historias extraordinarias en estos tiempos, y todos sus amantes tuvieron un final miserable o violento. Se ha dicho que era una mujer vampiro, pero yo creo que se trata del mismísimo Belcebú. (pp. 153-154)

Una transformación similar ocurre en el cuento de Alexéi Tolstói, “La familia del vurdalak” (ca. 1840) protagonizado por una familia campesina serbia, en el que se exhibe la crueldad de aquellos personajes que se involucran con la figura del vampiro. En este relato enmarcado, una humilde y sencilla campesina, Sdenka, de quien se enamora el narrador, sufre una profunda transformación a raíz de una plaga que arrastra a su

familia a la perdición. En la primera parte, el personaje es descrito en los siguientes términos:

Era una familia buena y honrada. Jorge, el mayor de los dos hijos, de facciones varoniles muy marcadas, parecía un hombre serio y decidido. Estaba casado y era padre de dos niños. Su hermano, un guapo muchacho de dieciocho años, delataba en su fisonomía más dulzura que osadía, y parecía el favorito de una hermana menor llamada Sdenka, que podía pasar muy bien por el canon de belleza eslava. Además de su beldad, indiscutible en todos los aspectos, me sorprendió encontrar en ella, al pronto, un vago parecido con la duquesa de Gramont. Sobre todo, tenía un rasgo característico en la frente que no he encontrado en mi vida más que en estas dos personas. Quizás era un rasgo que no resultaba bonito al principio; pero a la larga acababa cautivando. (p. 171)

Hacia el final del relato, sin embargo, una vez que el protagonista se ha enterado de cómo después de dos años la familia ha sido devastada por el padre —convertido desde el inicio del relato en un vampiro— regresa con el propósito de reencontrarse con la muchacha. Aun antes de emprender el riesgoso retorno, el narrador es informado de la naturaleza contagiosa del vampirismo: “—El vampirismo es contagioso —prosiguió el ermitaño, santiguándose—; son muchas las familias del pueblo que se han contaminado; algunas han perdido hasta a su último miembro” (p. 186). Poco tiempo después, al reencontrarse con ella, Sdenka le manifiesta su temor de ser sorprendida por el resto de su familia; no obstante, empiezan a manifestarse en ella cambios en su conducta y apariencia:

Una energía salvaje animaba su semblante.

No me explicaba las razones que la hacían hablar así, pero estaba tan hermosa que decidí quedarme, a pesar de sus ruegos. Cediendo finalmente a mi insistencia, se sentó junto a mí, me habló de tiempos pasados y me confesó ruborizándose que se había enamorado de mí desde el momento de mi llegada. Sin embargo, poco a poco, observé que se operaba un gran cambio en ella. Su antigua reserva dejó paso a un extraño abandono. Su mirada, hasta hacía poco tímida, tenía algo de atrevimiento. Finalmente, vi con sorpresa que su actitud hacia mí estaba muy lejos de la modestia que antes la había caracterizado.

¿Es posible, me dije, que Sdenka ya no sea la joven pura e inocente que me pareció hace dos años? ¿Adoptaría entonces aquella apariencia por temor a su hermano? ¿Tan burdamente me dejé engañar por su fingida virtud? ¿Es quizá, un refinamiento de su coquetería? ¡Y yo que creía conocerla! ¡Pero no importa! Si Sdenka no es una Diana como yo había

pensado, muy bien, puedo compararla con otra divinidad no menos amable. [...] (p. 189)

Se observa nuevamente el desconcierto de un personaje masculino al contemplar la transformación de la mujer deseada. La diferencia, en este caso, radica en el hecho de que se trata de una historia ambientada en una comunidad y cultura distintas a las del narrador, pertenecientes a una Europa, la oriental, que aún se encuentra bajo el influjo de costumbres y prácticas ancestrales ajenas a un viajero proveniente del occidente del continente –rasgo recurrente en muchos textos canónicos del género y que se epitomiza en la famosa novela de Bram Stoker, *Drácula* (1897)⁸– y que subrayan la naturaleza “extraña” del espacio con el que ha entrado en contacto el narrador.

Los tres ejemplos citados apuntan al señalamiento de cómo la hiperbolización de la belleza femenina va acompañada de una transformación del papel que cumplen estos personajes en sus relaciones con el sexo opuesto. Sin lugar a dudas, a pesar de las obvias diferencias que se establecen en el ámbito de la representación y que apuntan a subrayar la dicotomía fealdad/belleza, todos estos personajes-vampiros (incluidos los masculinos) comparten un carácter transgresor y forman parte de un universo a todas luces desestabilizador cuyo contacto conduce ineludiblemente a la muerte –o, en todo caso, a la transformación de la(s) víctima(s) en vampiro(s)– y a la consolidación de sus medios de expansión. El poder de atracción de lo tanático, vinculado a su vez con lo erótico, se ejerce no solamente sobre los protagonistas ficcionales sino, además, en los lectores, en última instancia, verdaderos destinatarios del texto narrativo⁹.

8 Naturalmente, los ejemplos son abundantes. Podrían mencionarse, entre otros muchos, el cuento de Julián Osgood Field (1852-1952), “El beso de Judas” (1894) en el que el protagonista, un caballero inglés “conocido en la sociedad como «Hippy» Rowan”, es atacado por un hombre misterioso, “un moldavo llamado Isaac Lebedenko”. En otros casos, el escenario y el origen de los sucesos que se asocian al vampirismo se sitúan en otras regiones de Europa como el norte. Ello sucede en “El conde Magnus” (1904) de Montague Rhodes James (1862-1936), cuento en el que el protagonista, el señor Wraxall, se interna en Vestergothland, Escandinavia, a la búsqueda de “una colección de documentos familiares” y descubre con fascinación la antigua existencia del conde Magnus, un hombre enterrado hace muchos años en un mausoleo, quien finalmente habrá de seguirlo hasta Inglaterra y darle muerte.

9 Resulta indudable que la atracción que ejercen estas ficciones en los lectores del siglo XIX se basaba también en su capacidad para transmitir una sensibilidad que se deleitaba en climas que lindan con lo morboso. Como ejemplo podría citarse un pasaje de la novela *Varney, el vampiro* (James Malcolm Rymer, 1847), ya olvidada por la crítica: “Con un ademán repentino que nadie habría podido prever, emitiendo

El vampiro en la literatura peruana

A pesar de contar con una tradición que se inaugura a fines del siglo XIX y se extiende hasta la actualidad, la figura del vampiro en la literatura peruana ha recibido poca atención de parte de la crítica¹⁰. Una de las primeras tareas ha consistido en establecer una periodización del fenómeno en tres diferentes etapas, tal como lo hace Elton Honores (2010). Para este autor, en la primera de estas, que va desde finales del siglo XIX hasta la década de los años cincuenta, “el vampiro aparecerá en su sentido más clásico: es portador de valores negativos (expresión de pulsiones sexuales en Clemente Palma; como signo de la otredad en [Manuel] Bedoya; o ser fantástico en Valdelomar; y encarnación del mal en Humberto del Águila; llegando a la figura del ser maldito, en Alejandro de la Jara)” (p. 17); en una segunda etapa, que iría desde los años cincuenta hasta la década de los noventa, “los asedios a la figura del vampiro [son] trastocados o parodiados dentro de la cultura de masas” (p. 17) y se asumen nuevas claves en cuentos tales como “Las memorias de Drácula” de Rodolfo Hinostroza, “Carta a Frankenstein” de Luis Felipe Angell e, incluso, en “Ni el perfume de su sombra” de Leyla Bartet; por último, desde fines de los años noventa, resurge la “imagen trágica y maldita” (p. 21) y continúa el desarrollo de la parodia en narraciones de extensión variable –que incluyen entre otras posibilidades la aparición del microrrelato– o variantes en las que se hace presente el terror y el erotismo (en los cuentos de Fernando Iwasaki y Cynthia Zegarra, por ejemplo), y la asimilación del vampiro a la esfera de lo cotidiano, sin dejar de lado su

un rugido extraño capaz de infundir terror en el pecho de cualquiera, la figura le agarró sus largas crenchas y, enredándose las con sus manos huesudas, la retuvo en la cama. Entonces ella consiguió gritar. El cielo le había devuelto la fuerza de la voz. Y continuó profiriendo chillidos, uno tras otro, en rápida sucesión. Cayeron las ropas a un lado de la cama; y tirada de sus cabellos sedosos, fue devuelta otra vez al centro del lecho. Sus bellamente torneados miembros temblaban con la angustia de su alma. Los ojos vidriosos y horribles de la figura recorrieron su forma angelical con espantosa codicia y profanación. Le arrastra la cabeza hasta el borde. Se la tuerce hacia atrás tirándole del cabello arrollado en su garra. E inclinándose veloz, le clava en el cuello sus dientes afilados... Surge un borbotón de sangre, y se oye seguidamente un horrendo ruido de succión. *¡La joven se ha desmayado y el vampiro se entrega a su espantoso banquete!*” (pp. 202-203).

10 Una excepción la constituye el volumen editado por Elton Honores y Gonzalo Portals *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (2010) en el que se incluyen, aparte de dos estudios preliminares de los editores, una veintena de cuentos de escritores peruanos de diversas generaciones. Otro aporte reciente es el artículo “Vampiros marca Perú” (2013) de José Güich.

carácter sobrenatural (casos de Carlos Calderón Fajardo y Carlos Germán Amézaga, entre otros).

Una revisión somera de este breve corpus narrativo revela la asimilación de las principales estrategias narrativas y tópicos de representación de la figura del vampiro que traza un recorrido que va desde el extrañamiento inicial en textos que presentan escenarios y personajes que refieren realidades lejanas y/o exóticas y discurre posteriormente a través de los cauces de la ironía, la parodia, el terror, el erotismo, el miedo y el humor para ir gradualmente desmitificando la figura del vampiro e insertarla en espacios y realidades más afines al lector contemporáneo. Esta progresiva asimilación ha posibilitado un notable enriquecimiento y diversificación en la (re) creación de un imaginario en torno al vampiro en nuestra literatura que augura un mayor desarrollo en el futuro.

“Las memorias de Drácula”

Publicado originalmente en 1994 –casi un siglo después de la primera edición de la novela *Drácula*¹¹–, el cuento de Rodolfo Hinostroza puede interpretarse como un homenaje a esta a la vez que una parodia. Una primera trasgresión respecto a una de las convenciones propias del género consiste en otorgarle una voz al conde Vlad Drácula para representarse a sí mismo y al mundo que lo rodea a través de la apropiación de una modalidad discursiva como las memorias para verter una versión diferente de los sucesos de la novela y narrar adicionalmente eventos ocurridos más allá de los límites temporales de la historia. La parodia, por lo tanto, se manifiesta al menos en dos niveles: en primer lugar, en relación con el carácter de las memorias al sugerir que un personaje de ficción hace uso de ellas¹²; y, en segundo, al proponerse una (re)lectura de algunos eventos narrados en la novela de Stoker y la construcción de una trama derivada de ella. Así,

11 El cuento se publica por primera vez como parte de una antología preparada por José Antonio Bravo, *Documentos de literatura*, se reedita posteriormente en *Cuentos de extremo occidente* (2002) y es incluido en el volumen *Cuentos incompletos* (2009) que reúne toda la obra narrativa del autor.

12 Las definiciones de esta modalidad discursiva subrayan generalmente su carácter fáctico: “Memorias: relato autobiográfico, escrito en retrospectiva, en el que *una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida*, enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político, cultural, etc., en los que ha participado o de los que ha sido testigo (Estébanez, p. 308; el resaltado en cursivas es del autor).

el conde, como personaje de ficción, se complace en recrear su fama y prestigio para, a través de la escritura, forjar una nueva cadena de sucesos contextualizados en un espacio y tiempo diferentes; la figura del vampiro, de este modo, trasciende el tiempo también en un doble sentido: desde el punto de vista de su naturaleza –pues es, de acuerdo con su tipificación como personaje literario, un ser inmortal– y desde el de la escritura, pues se modela más allá de las fronteras del universo ficcional de la novela que le da origen. El conde es, literalmente, un “no-muerto” en el presente de su narración que suma a las múltiples facultades y poderes que lo distancian de los seres humanos la de registrar y representar sus experiencias en un discurso que transforma la ficción en sedimento de un relato sobre una vida “nueva”. Por todo ello, el uso de las memorias revela un sentido paródico en la medida en que el personaje se sitúa en un espacio afín al de su lector y al de los demás personajes de la novela, al utilizarlos como insumo de su propio relato.

La parodia, por otra parte, no solamente se realiza al trastocar los diferentes niveles de realidad en los que se sitúan los lectores y personajes sino que también involucra la imitación de los procedimientos narrativos empleados en la novela de Stoker: como bien se recuerda, en ella la narración se estructura a partir de la articulación de diversos tipos de discurso como el diario, la carta, la crónica periodística, el telegrama, entre otros. Así, la parodia se propone no solo como la apropiación de un universo ficcional sino, además, de sus procedimientos narrativos: Drácula, convertido ahora en “autor”, realiza una parodia de las convenciones discursivas que conocen los lectores y de aquellas que emplea el autor, Bram Stoker.

El planteamiento inicial del relato, por lo tanto, coloca al lector en una situación narrativa inédita en la medida en que retoma los referentes de la novela para reconfigurarlos. Ello ocurre, por ejemplo, en el momento en que el conde alude a un supuesto homenaje a uno de sus protagonistas:

Anoche inauguré, en Kensington, el busto de Jonathan Harker. Los imbéciles también pasan a la inmortalidad y me veo en la obligación moral de explicar el porqué de ese extravagante homenaje: aprovecharé para contar, sumariamente, la historia de todos estos años. Sé muy bien que no poseo las dotes literarias y que no me atrae particularmente la historiografía, pero las nuevas generaciones de vampiros tienen el derecho de saber cómo es que llegamos a dominar el mundo y es mejor que lo sepan por el testimonio de su protagonista principal,

que dejando de lado toda inoperante modestia, soy yo, el Conde Vlad Drácula. (p. 138)¹³

Este primer párrafo instauro las características que asumirá el relato: haciendo uso de un lenguaje que linda con un registro coloquial, el personaje declara, engañosamente, su poca predisposición para la narración (“no poseo las dotes literarias”) para, sin embargo, mostrar un pleno dominio de los materiales narrativos basado en la autoridad que le otorga el ser protagonista del universo ficcional que se dispone a representar. Por otra parte, el hecho de que Harker se encuentre ya muerto constituye de por sí una metáfora de la victoria que el conde ha logrado infligir a las fuerzas del racionalismo y su general descreimiento respecto a lo fantástico:

Cuando lo tuve frente a mí, advertí de inmediato que él era un magnífico representante del admirable positivismo inglés, que imperaba en la época: racional emprendedor, progresista, en su mente no había el menor resquicio por donde pudiera deslizarse la oscura y milenaria superstición. Para decirlo claramente, para él los vampiros simplemente no existíamos, o éramos como los ornitorrincos que por entonces no habían sido descubiertos: qué diferente era a esas bandas de provincianos armados con cruces, estacas y machetes, que asaltaban en pleno día nuestros confortables catafalcos para arteramente clavarnos sus siniestras estacas mientras disfrutábamos de un sueño reparador. (pp. 138-139)

El narrador se permite interpretar la mentalidad de Harker –quien a su vez representa metonímicamente la sociedad victoriana– y, de paso, revela su conocimiento de algunos referentes de la literatura de vampiros asumiendo la identidad del crítico a través de un distanciamiento frente a ella y situándose “fuera” de la ficción que le da origen y la época y sociedad que la hicieron posible. Convertido en juez y parte de lo narrado, el conde esgrime una total autoridad que hace incuestionables sus palabras. Por otra parte, la mirada irónica con que describe la mentalidad de Harker y su época está destinada a desacreditar al racionalismo y el modelo lineal y evolutivo de la historia que este postula. Así, en la narración del conde, lo moderno se revela como una etapa ya superada por el desarrollo de la sociedad subrayándose su incapacidad para aprehender lo sobrenatural; en su doble papel de narrador y crítico le resultan completamente ajenas las mentalidades de

13 Hinostroza, R. (2009), *Cuentos incompletos*. Lima: Lustra Editores. Todas las citas se hacen siguiendo esta edición.

individuos como Harker o aquellas “bandas de provincianos armados con cruces, estacas y machetes”. Este doble distanciamiento frente al prestigio del discurso científico y la naturaleza supersticiosa de quienes creen en lo sobrenatural revela una superación de la dicotomía que, en la literatura de la modernidad, contraponía el discurso del progreso al de la barbarie.

Junto a este distanciamiento frente a otros discursos, otro rasgo que caracteriza la narración se vincula con la omisión de la voz de quienes habitan el universo ficcional de la novela. En este sentido, resulta pertinente examinar el testimonio del propio Harker cuando, aún cautivo en el castillo del conde, en los primeros capítulos de la novela de Stoker, se encuentra con su cadáver y se percata de la naturaleza de sus propósitos:

Aquel era el ser al que yo estaba ayudando a trasladarse a Londres, donde quizá saciaría su sed de sangre durante los siglos venideros entre sus muchos millones de habitantes, y crearía un nuevo círculo cada vez más amplio de medio demonios que se cebarían con los desvalidos. Me volví loco sólo de pensarlo. (p. 170)¹⁴

El pasaje establece un diálogo con uno de los temas fundamentales de las memorias: la creación de un “nuevo círculo” a través del cual el conde busca expandir su poder e influencia por toda la humanidad: leído *desde* las memorias, el discurso profético y liminal de Harker anticipa el proyecto y victoria final del vampiro. Por otra parte, el personaje revela una maduración y una sabiduría ausentes en la novela¹⁵ y demuestra que no solo le interesa alimentarse de la sangre de sus víctimas sino, sobre todo, de sus visiones. Asimismo, la omisión y el silencio a los que somete a sus adversarios expresa el papel que cumple la palabra como instrumento de representación y dominación de ese “otro” ahora encarnado en sus débiles oponentes; el conde, provisto de las facultades que otorga el lenguaje, se

14 Stoker, B. (2010). *Drácula*. Madrid: Cátedra; todas las citas se hacen siguiendo esta edición.

15 Es significativo el hecho de que a lo largo de la novela, el conde Drácula sea siempre caracterizado intelectual y psicológicamente, principalmente por el profesor Van Helsing, como un niño: “¿No se ha dado cuenta usted de que en estos últimos tiempos ese monstruo ha acrecentado poco a poco su saber a base de experimentar?... ¿No se ha dado cuenta usted de que al principio todos esos cajones tan grandes eran transportados por otros? Entonces ignoraba que pudiera hacerlo de otra forma. Pero todo ese tiempo *su gran cerebro de niño iba madurando*, y pronto empezó a considerar si no podría transportar él mismo los cajones ... Y así continúa haciendo progresos”. (p. 522, cursivas del autor)

ha convertido en una criatura racional y poderosa capaz de dominar a la humanidad, posibilidad que —como bien anticipa Harker en sus palabras— coloca a sus víctimas en el lugar de lo irracional.

Como narrador, el conde adopta una serie de decisiones en relación con la selección del material narrativo de la novela que considera significativo para sus propósitos. Así, omite toda referencia a eventos ocurridos antes de su llegada a las costas de Inglaterra a la vez que produce una interpretación de este evento que raya en el paroxismo:

Desembarqué pues en Whitby el 8 de agosto de 1899, en medio de una sonora tempestad. Hubo problemas para amarrar el barco, porque, como era previsible durante la larga travesía —el *Deméter* partió de Varna el 6 de julio, atravesamos todo el Mediterráneo y subimos por el Atlántico hasta el Mar del Norte rumbo a las Islas Británicas— me vino un hambre atroz y me vi obligado a alimentarme de la tripulación: cinco marineros, dos contra maestres, un cocinero y un robusto capitán, que tenía sangre mitad rusa, mitad portuguesa, extraña y deliciosa combinación que hasta entonces no había conocido. (p. 139)

El fragmento puede contrastarse con algunos pasajes del “Recorte de «THE DAILYGRAPH», 8 DE AGOSTO (pegado en el Diario de Mina Murray)” del capítulo VII de la novela de Stoker:

De nuestro corresponsal en Whitby. —Acabamos de padecer uno de los temporales más formidables y repentinos que se recuerdan, de consecuencias extrañas y singulares. El tiempo había sido algo bochornoso, aunque nada fuera de lo normal para ser el mes de agosto. El sábado por la tarde tuvimos un tiempo espléndido como no se recuerda y ayer se presentó un gran número de veraneantes. [...] El día fue excepcionalmente bueno hasta la caída de la tarde, en que algunos de los chismosos que frecuentan el cementerio del acantilado este, contemplando desde aquel promontorio dominante una vasta extensión de mar al norte y al este, llamaron la atención sobre la súbita aparición de cirros en el cielo hacia el noroeste [...] El guardacostas de turno informó inmediatamente y un pescador, que desde hace más de medio siglo observa atentamente cualquier indicio de cambio atmosférico desde el acantilado este, predijo enfáticamente la llegada inminente de la tempestad. [...] El único velero a la vista era una goleta extranjera con todas las velas desplegadas, que parecía dirigirse al oeste. La temeridad o ignorancia de sus oficiales fue tema de numerosos comentarios, mientras se mantuvo a la vista; y desde el puerto se intentó advertirles que arriaran las velas ante el peligro que les amenazaba. (pp. 204-205)

El informe del diario acerca de la extraña naturaleza del evento se prolonga a lo largo de las páginas subsiguientes y su inserción en el corpus de la novela tiene por objeto proveer un marco referencial que sitúe con objetividad el carácter de los sucesos narrados. Más aún, el hecho de que se trate de un fragmento publicado en un diario, incide en el presunto carácter realista de lo acontecido y contribuye a darle mayor verosimilitud. La “goleta extranjera”, en la que arriban el conde y los cincuenta cajones que lo acompañan, se convierte en el foco de atención de los espectadores que observan incrédulos el evento desde la costa; sin lugar a dudas, el arribo de la goleta anticipa el modo como habrá de desarrollarse posteriormente la novela: lo extraño o sobrenatural se insertan subrepticamente en la vida cotidiana de los habitantes de la isla y la reacción, tanto de estos como del reportero que presencia el hecho, refiere un modelo de conducta y un intento de dar coherencia y sentido a un evento que resulta a todas luces inexplicable. Contrastado con la objetividad y distanciamiento que propone el fragmento periodístico, la irreverencia y humor del testimonio del conde resultan sumamente ilustrativos y son una nueva indicación de cómo se propone desvirtuar y silenciar las versiones de sus oponentes así como parodiar los contenidos de la novela.

La hilaridad también acompaña el modo como el personaje ironiza las reacciones de la prensa vinculadas a sus primeras víctimas en Londres:

Esa noche fue de un increíble desenfreno —jera mi primera salida al extranjero después de cuatro siglos!— y me porté como en mis mejores épocas, asaltando a mujeres en sus lechos, a hombres en las calles desiertas, a parejas en sus fiacres. Al alba me tiré, ahíto, en mi ataúd. El detalle pintoresco es que, al día siguiente, toda la prensa inglesa acusaba a Jack el Destripador de ser el culpable de mis excesos, aunque mi trabajo limpio y casi perfectamente incruento era, desde luego, de una calidad muy superior a la suya. (p. 140)

A la producción de una nueva versión de lo narrado en la novela, se suma ahora un recurso referido a la inserción de eventos que forman parte del imaginario colectivo de la época. La mención del conocido asesino en serie Jack el Destripador —que asoló la población londinense a fines del siglo XIX— propone nuevamente la anulación de toda frontera entre la ficción y lo real: incorporado el personaje al seno de una sociedad que descrece de lo sobrenatural, el relato del conde subvierte el orden que separa lo ordinario de lo extraordinario; es decir, propone nivelar ambas categorías para producir un discurso híbrido y completamente heterodoxo. Confundido el

status de ambos asesinos –Jack el Destripador y el conde Drácula– la ficción y la vida se reúnen en un discurso que por su naturaleza paródica produce la impresión de que no existen fronteras que separen lo real y lo irreal, y que el lugar que estos ocupan es intercambiable: el conde se transmuta en un personaje asimilado a la vida cotidiana de los londinenses y reduce la amenaza que representa un asesino en serie a la talla de un principiante al comparársele con sus dotes.

Posteriormente, la narración detalla la forma como se organiza “la base operativa en Londres”. Predeciblemente, quienes integran este pequeño comité son algunos de los protagonistas de la novela: “Comencé pues a partir del grupito conformado por Jonathan Harker, su novia Mina Murray y otra simpática pareja Lucy y Arthur Holmwood, aprovechando de una noche en que Jonathan dio una cena en mi honor” (p. 141). En este caso, el narrador omite el hecho de conocer de antemano a estos personajes y establece rápidamente una diferencia entre las mujeres y los hombres:

Ellas eran desde luego superiores a sus hombres, cosa que no solía ocurrir en Transylvania, y no me vi en la obligación moral de elegir entre ellas, pues decidí quedarme con las dos usando de la libertad de costumbres que reina entre los vampiros. (p. 141)

De ahí en adelante, los personajes femeninos adquieren en las memorias un protagonismo por completo ausente en la novela de Stoker, lo cual también puede considerarse como un rasgo paródico, pues contradice abiertamente el liderazgo que en todo momento presentan los personajes masculinos en ella. De hecho, si algún rasgo positivo se observa en Mina Murray, está vinculado precisamente a sus cualidades “masculinas”, al menos tal como es descrita por el profesor Van Helsing:

—¡Ah, esa sorprendente señora Mina! Tiene cerebro de hombre, de un hombre superdotado, y un corazón de mujer. Créame, el buen Dios debió formarla con algún propósito concreto, cuando hizo tan excelente combinación. Amigo John, hasta ahora la suerte ha querido que esa mujer nos ayudara. Pero a partir de esta noche ya no podrá tomar parte en este asunto tan terrible. No es conveniente que corra un riesgo tan grande. Nosotros los hombres estamos decididos, mejor dicho, nos hemos comprometido a destruir a ese monstruo. (p. 425)

Si la victoria sobre las fuerzas nefastas que representa el conde en la novela tiene que ser llevada a cabo exclusivamente por los hombres, en las memorias, por el contrario, las mujeres se convierten en las principales

actoras de la expansión de su poder. Ello, sin embargo, expresa una paradoja, pues su caracterización en las memorias parece coincidir con aquella otra que esgrime el profesor en la novela: la mujer, dotada no solamente de “un corazón” (léase sentimientos, emociones, afectos), sino de suprema inteligencia, resulta un ser muy superior al hombre quien se ve imposibilitado de acompañar su racionalidad con lo emocional. En tal sentido, las palabras que vierte Van Helsing, al referirse a Mina, bien podrían aplicarse a los propósitos del conde en su propia narración.

El descrédito que sufre la figura de Van Helsing en las memorias también forma parte de la estrategia discursiva del conde: “un holandés fanático que se hacía llamar el Profesor Van Helsing, porque de médico no tenía nada, y además se autodenominaba, ridículamente, especialista en vampiros” (p. 141). Una vez más, el discurso científico representado por el profesor es ironizado, así como su identificación con el Bien en su lucha contra las fuerzas del Mal identificadas por el conde. Por otra parte, la expansión de su dominio y poder también produce una parodia de la estructura económica de la sociedad y de la idea del Progreso, pues se trata a todas luces de una expansión que conlleva la tergiversación de sus fundamentos y mecanismos de perpetuación:

[...] lo primero que hicimos, una vez que cada uno de ellos estuvo bien instalado en su ataúd de la Mansión Carfax, fue planificar nuestro crecimiento en esta tierra maravillosamente fértil. Gracias a la competencia profesional de Jonathan compramos varias casas perfectamente siniestras y nos dedicamos a acondicionarlas, equipándolas para albergar al menos medio millar de vampiros, con todas sus comodidades, para el sueño diurno. Por las noches salíamos en ardientes expediciones proselitistas, a morder blancos cuellos ingleses sin discriminación de sexo, edad ni condición social, con lo que nuestra población se incrementó rápidamente en medio de la indiferencia general. (p. 142)

La pequeña sociedad que funda el conde con el apoyo de su “base operativa” se estructura a partir de una inversión de los roles así como de los hábitos y prácticas de los miembros de aquella otra sociedad en la que viven. El tipo de “trabajo” que realizan y los objetivos que intentan llevar a cabo se desarrollan en un espacio y tiempo destinados al descanso, al ocio o, en última instancia, al abandono; es decir, “capitalizan” –en un sentido literal– aquello que precisamente es considerado en una sociedad utilitaria como accesorio y residual: las “casas siniestras” son, como la propia Mansión Carfax, espacios no productivos y marginales de la ciudad y, tal como sucede con la noche, resultan propicios para la expansión de su influencia.

Una vez consolidado en Londres el poder e influencia de las fuerzas que lidera el conde, el siguiente paso lo constituye su internacionalización y difusión por el resto de Europa: “Luego pasamos a fundar colonias en el continente: yo, personalmente, fundé la de Fontainebleau, no lejos de París, y Mina, que se reveló una incomparable colaboradora, fundó las de La Haya y Barcelona” (p. 142). Este auge coincide con la inserción en el relato de una circunstancia histórica que en primera instancia parece favorecer los planes del grupo: “Para entonces —corría el año de 1914 y negras nubes de guerra se cernían en el horizonte— éramos apenas unos 300 vampiros dispersos en varios países europeos” (p. 143). Nuevamente, el conde incorpora en sus memorias un referente histórico y produce una interpretación irónica del poder devastador de la guerra:

[...] nosotros recibimos con júbilo unánime el asesinato del Archiduque Francisco de Austria y la inmediata ruptura de las hostilidades. De primera intención supimos que sacaríamos ingentes provechos alimenticios de los campos de batalla, pero ¡ay! la cruda realidad se encargaría de atemperar nuestros ardores: en efecto, nos dimos cuenta que [sic] la mayor parte de las batallas se realizaban a la luz del día, al despuntar el alba, cuando nosotros estábamos corriendo a acostarnos. (p. 143)

Tal como sucede en los casos analizados anteriormente, la ironía surge del contraste que se establece entre la naturaleza de los hechos narrados y la interpretación del narrador; esta interpretación generalmente implica la inversión o transmutación de los valores que se atribuyen a cada uno de los componentes que forman las parejas o dicotomías que se ven involucradas en el relato: bien/mal, vida/muerte, progreso/barbarie, hombre/mujer, entre otras. Así, otra de las estrategias discursivas en las memorias reside en la recurrencia de esta inversión de valores, recurrencia que cumple con las características que distingue Wayne Booth (1989) al estudiar la llamada “ironía estable” y que obliga al lector a reconstruir el significado de estas formulaciones¹⁶.

16 Para el crítico, se pueden reconocer en la ironía estable tres características: es intencionada, encubierta, estable y finita. En el primer caso, es creada deliberadamente por un ser humano para ser oída o leída y entendida con cierta precisión por otros seres humanos; es encubierta pues es pensada para su reconstrucción con un significado diferente del que se parecía a primera vista; es estable o fija, “en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones” (p. 31); por último, es finita dado que “[l]os significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados” (pp. 30-31).

Al auge y expansión sucede, sin embargo, un periodo de persecución y caza de vampiros:

Un cierto atavismo gótico, con el que no habíamos contado, emergió de las profundidades de la rubia Albión, borró el barniz de racionalismo, positivismo y flema inglesa y de súbito nos encontramos frente a la más gigantesca y despiadada caza de vampiros que jamás habíamos conocido. (pp. 144-145)

Una vez más, el narrador elige la hipérbole para describir los mecanismos de represión que adopta la sociedad para defenderse de la presunta amenaza de los vampiros. Asimismo, introduce la figura de uno de los fundadores del movimiento Dadá, Tristan Tzara –identificado en este caso como un “médico austríaco”–, para aludir a un artículo apócrifo suyo aparecido en el diario *Le Figaro*, el 23 de setiembre de 1923, titulado «Faut-il brûler les vampires?»¹⁷ que parece parodiar los manifiestos publicados por el propio poeta rumano en 1924. La inserción del texto tiene por objeto respaldar la defensa de la inmortalidad de los vampiros: “Si no estuviéramos cegados por las ineptas prédicas católicas, que ven en los vampiros no sé qué imagen demoníaca, nos daríamos cuenta de que tenemos la inmortalidad al alcance de la mano [...]” (p. 145). Será precisamente el hallazgo del artículo de Tzara lo que impulsará el diseño de una campaña propagandística con miras a lograr la adhesión de la humanidad a los objetivos del conde. Los sucesivos episodios narrados posteriormente tienen por eje temático no solo la expansión de la influencia del vampirismo a una escala mundial, sino también la búsqueda de una solución a la consecuente sobrepoblación derivada de esa expansión. De esta manera, la narración realiza una parodia sistemática de los medios de propaganda disponibles al presentarlos en su versión más estrambótica: una conferencia de prensa ofrecida en el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles, destinada a demostrar la inmunidad del conde y sus colaboradoras al efecto de las balas que les disparan; la organización de un circo de vampiros bautizado como «Nosferatu All Stars» –diseñado nada menos que por el pintor Salvador Dalí secundado luego por Luis Buñuel–. De esta manera, la narración coloca en un mismo plano los referentes de la cultura de masas al lado de aquellos tradicionalmente asociados al mundo del arte –y más precisamente al de las vanguardias– sugiriendo el mutuo intercambio y apropiación de sus estrategias y modos de producción: el espacio del periódico se convierte en un medio idóneo para la publicación de un texto vanguardista escrito

17 «¿Hace falta quemar a los vampiros?»

por uno de los fundadores del dadaísmo, así como el circo se transforma en un medio apropiado para el diseño de “una pila de bocetos, a cuál más delirante” realizados por Dalí¹⁸. La noción de espectáculo se añade al diseño de conjunto de las memorias haciendo de su escritura un verdadero acto de prestidigitación en el que cada evento narrado o personaje incorporado en su trama, por su carácter hiperbólico y muchas veces cómico, se convierte en un espectáculo asombroso y único. Los números y cifras ascendentes que testimonian la multiplicación de la influencia del vampirismo en el mundo también contribuyen a dar mayor respaldo a esta hipótesis:

Según los cálculos de André habíamos vampirizado, por contacto directo e indirecto, a unos 8 millones de americanos, que, sumados a los de las diversas colonias, en rápido crecimiento demográfico, llegaban ya a la nada despreciable cifra de 11 millones de individuos. (p. 153)

Se trata, ciertamente, de una parodia de la importancia que adquieren en el mundo moderno –y quizás más precisamente, en el posmoderno– el número y la cantidad como metáforas de la masificación y la despersonalización del sujeto. Esta proliferación de cantidades exorbitantes, tanto poblacionales como de bienes, anuncia ya no el carácter progresista de la posmodernidad sino más bien sus consecuencias devastadoras:

Teníamos centros vacacionales, clubes sociales, casinos, fábricas, agencias de viajes, lavanderías, madereras, dos equipos de fútbol, cuatro de rugby, tres de béisbol, un campeón mundial de bridge, un maestro internacional de ajedrez, centenares de actores de cine, cantantes y ventrílocuos, varias flotas de camiones, y estábamos a la cabeza de las bancas Morgan y Rockefeller. (pp. 153-154)

Por todo ello, no resulta extraño que a la masiva expansión de la influencia de las fuerzas lideradas por el conde suceda la amenaza de su autodestrucción al demostrar uno de sus colaboradores –“Patricio Yucra, un peruano que antes de haber sido vampirizado en Londres estudiaba lógica con Russell y Whitehead”– que las posibilidades de supervivencia de la creciente masa de vampiros es casi nula:

Pero, ¿se han puesto ustedes a pensar a qué ritmo nos multiplicamos? Un vampiro adulto consume, como promedio, unos cuatro litros de sangre

18 No hace falta decir que la referencia a las dotes escenográficas de Dalí en las memorias del conde evocan sus incursiones en el mundo de la cinematografía, primero al lado de Buñuel y, más tarde, en la industria hollywoodense.

humana por semana, es decir que cada semana necesitaremos duplicar nuestro número solo para alimentarnos: si aplicamos esta cifra a nuestros diez millones en crecimiento geométrico, apenas si tenemos reservas alimentarias para 7 u 8 semanas, y luego sobrevendrá la hambruna más espantosa que hayamos afrontado, y el hambre es el único enemigo capaz de exterminarnos y borrarlos para siempre de este mundo. (pp. 154-155)

Haciendo uso de la parodia el fragmento ilustra la naturaleza paradójica de la idea del progreso cuando, una vez agotados y logrados sus objetivos de expansión y obtención de riquezas, debe entonces abocarse al diseño de nuevas estrategias para restablecer el equilibrio perdido justamente a causa de sus ambiciones. Desde este punto de vista, la lectura de las memorias del conde obliga a una permanente reconstrucción de los niveles de significado que ofrecen al lector: se trata de una tarea de reconstrucción continua del texto a la luz de su carácter irónico y paródico¹⁹.

Más adelante, el único recurso disponible para la supervivencia de los vampiros será su adaptación al consumo de alimentos de los mortales. El proceso, sin embargo, se ve plagado por una serie de obstáculos y accidentes, incluida la invasión del continente americano desde el norte por parte de los vampiros americanos (p. 160) y la drástica represión por las huestes del conde, encabezadas por Lucy, al llamado “al pueblo cristiano a la caza de los vampiros” del Papa Pío XI. Finalmente, los experimentos con una nueva dieta alimenticia darán resultado: “una pareja de vampiros japoneses, Hiro y Rosa Nakandakari que pertenecían a las Brigadas Culinarias Internacionales, ¡daban muestras de soportar la comida!” (p. 162); la celebración del descubrimiento salvador se realizará apoteósicamente en la Place de L’Etoile en París, en donde el conde revelará la naturaleza del hallazgo milagroso que no es otro que el descubrimiento del “Glutamato Monosódico”, más conocido como “Aji-No-Moto”:

Pues yo vengo a anunciarles que hemos vencido el hambre! ¡Vengo a anunciarles que de hoy en adelante, podremos comer y beber todo cuanto comen y beben los humanos [...] ¡Estoy aquí para anunciarles que nuestros científicos han descubierto una especie de sal, que agregada

19 Acerca de este proceso, escribe Booth: “Leer ironía es, en cierta forma, como traducir, como decodificar, como descifrar, y como mirar detrás de una máscara. Pero todas ellas, en mi opinión, infravaloran la complejidad de lo que debe hacer el lector. Consciente de una pérdida en cuanto a gracia y calor, me vuelvo a las actividades relacionadas con la construcción, a la «reconstrucción», que implica el derribar una morada y el construir otra en un lugar diferente”. (p. 66)

a cualquier alimento lo hace enteramente inofensivo para nosotros los vampiros, y además acentúa su sabor, volviéndolo exquisito! (p. 164)

Paradójicamente, el final de las memorias instaaura el dominio de la homogeneidad allí donde precisamente la diferencia había hecho posible la existencia misma de los vampiros: la lucha por la inmortalidad se ve coronada exitosamente lo cual, sin embargo, acarrea el fin de la humanidad tal como se había concebido hasta antes de la aparición de la figura del conde y también el colapso de la diferencia que separa a los seres humanos de los vampiros. Las memorias, irónicamente, se postulan como un discurso mesiánico en el que la muerte es derrotada –aun a pesar de que quienes llevan a cabo esta victoria han sido desde siempre sus portavoces– y la humanidad salvada a costa de la transformación de su propia naturaleza. Por otra parte, resulta también paradójico el hecho de que sea el discurso científico el que precisamente conduzca a la humanidad a este nuevo de estado y contribuya a la expansión de los poderes nefastos representados en la figura del conde aboliendo toda frontera entre la vida y la muerte y, de paso, entre el bien y el mal. En tal sentido, el relato produce una indistinción entre estas dos categorías, –vida/muerte– que se asocia con aquellas otras que ya ha ensayado anteriormente: belleza/fealdad, bien/mal, civilización/barbarie, entre otras.

Ubicadas en los dominios de un presente en el que reina la homogenización, las memorias se cierran con un epílogo que confirma la anulación de toda diferencia y la aparente plasmación de los viejos sueños del conde:

Han pasado veinte años desde entonces. Lo único que provoca cierta insatisfacción en mi apacible vida, es que aún no hemos conquistado la luz del Sol. Pero, entretanto, hemos trasladado las grandes metrópolis a los polos, a causa de sus largas noches, proyectamos cohetes espaciales que un día nos llevarán a habitar la faz oscura de la Luna. (p. 166)

El desenlace del relato, sin embargo, produce una cierta ambigüedad pues revela la insatisfacción final del protagonista, quien reconoce su incapacidad para aprehender y apropiarse del símbolo esencial de la vida en el planeta –el Sol– y persiste en una identificación con la noche y el poder de atracción que la Luna ejerce sobre su naturaleza vampiresca: si hay algo, finalmente, a lo que no puede renunciar el conde es a sus propios orígenes, tal como lo testimonian las palabras que cierran sus memorias y que regresan al punto de partida en que comenzaron:

Esta noche que espero el ferry en un bar de Dover, después de haber inaugurado el aburrido busto de Jonathan Harker, me ha asaltado el recuerdo de mi viejo castillo de Transylvania. Este verano llevaré allí a mis hijos: es hora de que conozcan la tierra de sus mayores. (p. 166)

Referencias

- Booth, W. C. (1989). *Retórica de la ironía*. Versión castellana de Jesús Fernández Zulaica & Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En Enriqueta Morillas Ventura (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-73). Madrid: Siruela.
- Estébanez, D. (2004). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Güich, J. (2013). Vampiros marca Perú. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos 1*(1), pp. 47-60.
- Hinostroza R. (2009). *Cuentos incompletos*. Edición a cargo de Fernando de Diego. Lima: Lustra.
- Honores, E. & Portals, G. (Antolog.) (2010). *Los que moran en las sombras. Ase-dios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima: El Lamparero Alucinado.
- Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.
- Roas, D. (julio-diciembre 2012). Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. *Letras & Letras, 28*(2), pp. 441-455.
- Stoker, B. *Drácula*. (2010). En Juan Antonio Molina Foix (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Tzara, T. (1972). *Siete manifiestos Dada*. Huberto Haltter (Trad.). Barcelona: Tusquets.
- Tieck, J. L., Polidori, J. W., Hoffmann, E. T. A., Poe, E. A., Gautier, T., Tols-tói, A., Rymer, J. M. et al. (2010). *Vampiros*. En Jacobo Siruela (Ed. y prólogo). Girona: Atalanta.

Los universos hipertextuales en la narrativa de Harry Belevan

José Güich Rodríguez

A mediados de la década de 1970, la narrativa peruana ingresaba a un nuevo ciclo, marcado por el surgimiento, quizá imperceptible en un primer instante, de autores y ficciones que ya no seguían el paradigma realista o no lo consideraban un modelo excluyente en la construcción del relato o de poéticas en torno de la novela y el cuento. Este emerger de otras miradas ya había manifestado un aviso hacia 1968, con la publicación de *El retorno de Aladino*, de José B. Adolph (1933-2008)¹. Este volumen de relatos fantásticos recuperaba brillantemente y con suma originalidad el legado de la Generación del Cincuenta –a la que Adolph, por edad, pertenecía– en cuanto a la apertura y la exploración de otros caminos –silenciados por el sistema cultural cuando emerge en escena Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*– y, al mismo tiempo, abría nuevos frentes que la generación siguiente también haría suyos.

Por su parte, durante la década de 1960, el influyente grupo “Narración”², configurado por autores que hoy son parte indiscutible del canon, propugnaba una estética realista que diera cuenta de los conflictos y las urgencias sociales en un país de marcadas diferencias entre sus ciudadanos. La perspectiva de “Narración”, reflejo de una ideología que le exige a la literatura

1 Hemos estudiado el aporte de Adolph en un texto que forma parte de la presente investigación; en él se explora la ironía como una de las fuentes de su escritura.

2 Integraron “Narración” autores de la talla de Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Augusto Higa y Juan Morillo Ganoza, entre otros. El grupo ostenta el indudable mérito de haber constituido una auténtica cantera de grandes narradores peruanos. Su valor también reside en el espíritu polémico y contestatario de sus integrantes, casi activistas de la literatura. Su legado a la narrativa peruana moderna es por eso indiscutible.

una forma de compromiso con el contexto de producción, era legítima y hasta justificable, dadas las circunstancias imperantes en el mundo de aquella época: la Revolución Cubana, los movimientos contraculturales, las guerras de liberación en África y el activismo de estudiantes e intelectuales progresistas en todo el orbe en pro de causas diversas. No obstante, tanto la atención que generó la aparición de Vargas Llosa como la ascendencia y el ánimo polémico del grupo de autores mencionado, a través de medios de prensa convencionales y publicaciones académicas, condicionó que opciones como la de Adolph permanecieran en zonas laterales de la institución literaria. Coincidiendo con esos acontecimientos, también ocurre un hecho que marcaría la historia contemporánea del Perú. El 3 de octubre de 1968 se produce el derrocamiento del arquitecto Fernando Belaunde Terry, presidente constitucional. Su administración, iniciada en 1963, había estado impregnada de problemas coyunturales y maniobras obstruccionistas impulsadas en general por el APRA, la fuerza opositora más recalcitrante y destructiva. Producido este golpe de estado, el llamado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada convoca a intelectuales y escritores, muchos de ellos militantes de partidos de izquierda radical o de la democracia cristiana, quienes se convierten en tenaces colaboradores del proyecto a través de organizaciones como Sinamos (Sistema Nacional de Movilización Social, una suerte de partido político del gobierno) o los medios de comunicación, como los diarios, que serían finalmente confiscados en 1974. Luego de esta decisión, que vulneró una libertad fundamental, el país ingresará a una fase de descontento generalizado, convulsiones y crisis económica. En agosto de 1975, el general Francisco Morales Bermúdez aglutina a los mandos castrenses desde Tacna y asume la jefatura del gobierno por cinco años, en lo que se conoce como “la Segunda Fase”, prolongada hasta 1980.

Ese año, en consecuencia, es una línea divisoria no solo en el terreno socio-político, sino en la narrativa peruana: el joven diplomático y escritor Harry Belevan (1945) publica un libro de excepcional importancia en el desarrollo de la literatura no realista contemporánea en el Perú: *Escuchando tras la puerta*, con prólogo de Mario Vargas Llosa. El hecho de que el más representativo y celebrado novelista peruano fuera el autor del texto de introducción también era un indicador simbólico de esa lenta transformación del sistema. Los cuentos de este libro reivindicaban, a su vez, los esfuerzos de Adolph, quien aquel año cerraba la primera parte de su obra cuentística con los relatos del libro *Mañana fuimos felices*. La conexión entre la caída aparatosa del modelo estatizador velasquista –ineficiente, demagógico y

pródigo en el uso de los recursos públicos— y el debilitamiento del realismo como tendencia hegemónica, es un fenómeno que reclama mayor atención.

En 1976, Belevan publica *Teoría de lo fantástico*, una aproximación rigurosa y formal al género. Este ensayo se ha convertido, con el tiempo, en una referencia obligatoria para todos los estudiosos. Sería arriesgado considerar a las narraciones de *Escuchando tras la puerta* una aplicación estricta de los postulados enunciados en el metódico y profundo ensayo de Belevan; sin embargo, de algún modo deben considerarse como dos piezas interconectadas, una creativa y la otra reflexiva, a partir de recursos y tratamientos casi ignorados por el establecimiento crítico.

Al año siguiente, 1977, aparece la *Antología de cuento fantástico peruano*, otro libro determinante donde, por primera vez, se realiza un esfuerzo por explicar, con criterios razonados, la existencia de una línea fantástica invisible, una “tradición” silenciosa que se remonta a Clemente Palma e incluye a escritores como García Calderón, Valdelomar, Vallejo, Ribeyro, Adolph y González Viaña³. Estas tres contribuciones de Belevan constituyen el acceso natural al cambio de sensibilidades y a la reubicación de la escritura de orientación fantástica que caracterizaría a la década de 1980. Honores (2011) describe con propiedad ese tránsito:

[...] en un país tan conservador, apegado a las formas y proyectos nacionales (ideales) provenientes de la comunidad letrada e intelectual (dominada por los sectores políticos de izquierda y cuyos modelos son a todas luces Arguedas y Mariátegui), lo fantástico no solo debe leerse como una negación de las “formas” dominantes: al negar la realidad, al ponerla en suspenso, termina desestructurando, desbaratando un orden cultural existente y socialmente construido. Las transgresiones de lo fantástico al orden de lo real muestra —inevitablemente— ese mismo orden de lo real desde otra perspectiva, desde otros códigos. Es pues imposible anular lo real o la idea consensuada, socialmente construida de “lo real”. (p. 13)

En otras palabras, a lo fantástico se le acusaba, absurdamente, de eludir responsabilidades y compromisos; es decir, las grandes urgencias de una sociedad a la cual le urgía una transformación de estructuras. Los críticos formulaban estas observaciones con bastante descuido y prejuicio, sin percatarse del error ingenuo que estaban cometiendo: toda narrativa, *per se*, es el resultado de una deliberada evasión o distanciamiento del mundo real

3 Es manifiesta la voluntad de Belevan por dotar a su muestra de un soporte teórico consistente: la *Antología* incluye un segmento de *Teoría de lo fantástico*.

para fundar, mediante complejos pactos implícitos, un universo autónomo, que puede o no parecerse al nuestro. Lo único que debe exigirse, a uno u otro, es la verosimilitud y la autenticidad.

Si un escritor opta por cultivar la mimesis realista o apartarse de ella deliberadamente, guiándose por otra lógica, ninguna de estas elecciones supera a la otra en aspiraciones o metas. Tanto el realismo como la literatura fantástica son capaces de cuestionar, cada una desde su óptica y registros, el mundo o el marco de relaciones que ha hecho posible la generación de una obra literaria –indesligable de su contexto– que, como ya dijeron Barthes y Eco, es “abierta” (Eco, 1992), pues solo será completada por el lector una vez que este, proyectando los marcos de interpretación de su cultura y sus experiencias, le atribuya un sentido. Toda ficción es “política” en el sentido de que siempre reflejará, de manera más o menos velada, una determinada ideología, una escala de valores o la creencia en algún modelo de organización del tejido social.

No es monopolio del realismo esta inevitable impregnación. La única diferencia ostensible es que lo fantástico cifra o codifica las tensiones y conflictos desde la ruptura con el racionalismo y las leyes de la causalidad. Algunos autores, como Franz Kafka, supieron dar cuenta genialmente de esta crisis. Las situaciones que viven sus personajes son alegorías de un estado de cosas: la decadencia del Imperio Austro-Húngaro y su inminente colapso, que el propio autor de *El proceso* presenció hace cien años: la primera carnicería bélica que utilizó máquinas y químicos.

El propio Belevan (1977), en la justificación de su muestra antológica “Apuntes para un análisis de la narrativa peruana de expresión fantástica”, efectúa una firme crítica a quienes negaron o relegaron lo fantástico peruano a un casillero menor⁴; luego, recurre a los ejes de su perspectiva teórica:

Precisamente porque lo fantástico, tal como hemos intentado explicarlo, no constituye un género particular dentro de la literatura y sí, por el contrario, un síntoma o una expresión que define una modalidad de narrar –según los mecanismos que le son propios y que hemos establecido en la primera parte de este texto– es factible referirse, dentro de nuestra literatura, a una “narrativa fantástica” que se inicia, efectivamente, con

4 Esos críticos son José Miguel Oviedo y Francisco Carrillo, ambos prestigiosos integrantes de la intelectualidad académica. En ambos, Belevan descubre ligerezas e inconsistencias que poco o nada aclaran sobre la verdadera naturaleza de lo fantástico en la narrativa peruana del siglo XX.

Clemente Palma y que marca nítidamente una sincronía generacional que, sin solución de continuidad, sienta un movimiento o corriente perceptible en la narrativa peruana del presente siglo. (p. XLVIII)

Para el escritor, el “síntoma” o “expresión” es el vocablo que identificaría con más propiedad qué debemos entender por lo fantástico. En consonancia con los tratamientos de otros teóricos en boga durante la década de 1970, especialmente franceses, Belevan observa que no se trata de un género en tanto taxonomía o clasificación formal, sino de un modo del discurso. Eso le permite constatar la existencia, en la literatura peruana, de una práctica continua de tal síntoma, que tiene su origen en un autor modernista y se extiende a lo largo del siglo pasado.

Escuchando tras la puerta (1975)

Dentro del proceso señalado, *Escuchando tras la puerta* es, evidentemente, un punto de inflexión en nuestra narrativa. Las características del libro exigen un tratamiento integral de su propuesta y su posición respecto de otros cultores de lo fantástico en el Perú. La naturaleza de sus ficciones, como en el caso de Adolph, lo emparenta con varias de las búsquedas de la Generación del Cincuenta en el manejo de los temas, tratamiento del lenguaje y las referencias culturales. En ese sentido, Belevan reclama para su escritura una independencia del discurso imperante sobre el quehacer y los propósitos de la mayoría de sus contemporáneos. Su filiación es, sin duda, borgiana, homenajeado –implícita o explícitamente– en la mayor parte de los cuentos que componen el volumen a través de la potenciación de la *intertextualidad* como instrumento de sentido. Por otro lado, también rinde tributo a escritores como Dino Buzatti, Xavier Abril, Franz Kafka, Adolfo Bioy Casares y Edmundo de los Ríos (un narrador peruano de la generación del 60 que merece un rescate crítico, por la excelente factura de su breve producción).

Sus convicciones sobre lo fantástico están basadas, como una lectura atenta del libro sugiere, en las relaciones más o menos anunciadas que sus cuentos mantienen con otros universos imaginarios. La decodificación de los textos depende, entonces, del conocimiento que, como parte de su “horizonte de expectativas”, albergue el lector respecto a obras sin las cuales, la segunda no sería comprensible o, al menos, no plenamente. Guillén (1985) apunta hacia aquella dirección:

Para el lector se trata más bien de completar, de seguir sintiendo y pensando y asociando recuerdos, de seguir “escribiendo” en el sentido mental de la palabra: de hablar consigo mismo, engarzando citas, demarcando zonas intertextuales. Estamos en el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio. La frontera entre las cosas visibles y las imaginadas resulta harto borrosa. (p. 317)

Vargas Llosa (1975), en el inicio del prólogo al que titula con complicidad “Harry Belevan o el robo perfecto”, ensaya una explicación de la identidad literaria del escritor, inspirada en el hecho de que su visión de la literatura excede las pertenencias convencionales a una “patria”:

Harry Belevan pertenece a esta familia de parias, desembarazados de la gloria o la maldición (o, simplemente, el estorbo) de una nacionalidad. Es un cosmopolita y un extranjerizante sin paliativos, pero los críticos que ven en estos rasgos delitos gravísimos y corren a denunciarlos a la policía, se verían en dificultades si tuvieran que indicar por qué país o países ha desertado este cuentista del suyo. Porque el territorio que alimenta lo que escribe no tiene ubicación geográfica precisa, está en todas partes y en ninguna, cruza y descruza las fronteras, su sustancia es volátil e impalpable: se llama la literatura. (p. 9)

Aparte de la consabida desconfianza de Mario Vargas Llosa en torno de las filiaciones nacionales y la oportunidad para zaherir a críticos encorsetados por los “clisés”, lo interesante de las palabras del novelista radica en la importancia de la “desterritorialización” como sustento de las narraciones de *Escuchando tras la puerta*. Vargas Llosa no comete un exceso al sostener que la única “patria” de Belevan (diplomático de carrera y, por lo tanto, de formación refinada y cosmopolita) es la literatura, pues ella es el nutriente básico de cada uno de los textos que forman el libro. Sin ahondar en presupuestos teóricos, Vargas Llosa destaca ese componente intertextual⁵ como la clave de la poética de Belevan: una significación imposible de aislar de obras anteriores, que contribuyen en altas proporciones a consolidar los verdaderos alcances, es decir, un efecto fantástico anclado en los puentes entre una obra y otra, y en la modificación del original mediante, por ejemplo, la prolongación alterna del destino de los personajes.

5 Véase al respecto el ensayo “Minimalismo fantástico en *El avaro*, de Luis Loayza”, que forma parte de esta investigación; la obra de Loayza también deriva del manejo deliberado de redes intertextuales para la construcción del sentido.

Esto ocurre en “La otra cara de la moneda”, que lleva un elocuente epígrafe de Borges⁶. El cuento desarrolla una especie de continuación de *La metamorfosis* de Kafka. En la versión alterna de Belevan, Gregorio Samsa no ha muerto abandonado por su familia, como acontece en el original. Al retornar a la casa, luego de pasar un día en el campo, sus parientes descubren, horrorizados, que aún está vivo, lo que trae abajo todos los proyectos esbozados al sentirse liberados de tan molesta presencia. Samsa, transformado —como sabemos— en un insecto de proporciones monstruosas, se refugia en su habitación. La tensión y el sufrimiento —así como la frustración de padres y hermana— flotan en un ambiente cada vez más tenso y depresivo. La coexistencia con la criatura repulsiva es imposible; solo queda una solución: dejar la casa para siempre y a Gregorio en su interior. La alteración del texto original consiste en prolongarlo a la manera de un apéndice que, a su vez, es un nuevo relato, pero solo autosuficiente en términos parciales, no absolutos, pues su sentido acabado solo se cristaliza cuando el lector realiza la operación de cotejar un texto con otro. La irrupción de lo fantástico gira en torno a que el insecto extenderá su vida mucho más allá de lo previsible, gracias a que la familia se las arreglará para introducirlo en un sótano, espacio convertido en su última morada. La mediadora, en un sorpresivo gesto de piedad, será Greta, la hermana del monstruo, quien toma conciencia acerca de que no pueden dejarlo en el departamento ni quitarle la vida (p. 104). Samsa vivirá su existencia solitaria en ese ambiente, observando cómo transcurre su existencia y el tiempo de los humanos desde una ventana. En los últimos tramos del texto, atisbará, a través de su ventana, a su hermana, casi centenaria, que ha ido a contemplar con su descendencia la casa donde vivió alguna vez en compañía de su familia. Luego, Gregorio será testigo de una serie de actos violentos (asesinatos, violaciones), que lo llevarán a replantear el significado de su transformación:

Comenzaba a pensar Gregorio Samsa que su suerte, después de todo, no había sido tan desgraciada y que su asquerosa metamorfosis lo había, acaso, guarecido de tantos peligros que hubiera corrido a cada instante en condiciones normales de vida cuando, en pocos días, se levantó un cerco de madera alrededor del edificio donde estaba su refugio, que lo privó para siempre del espectáculo callejero que hasta entonces —cuando lo comprendió realmente— le había infundido vida. (p. 110)

6 “Dos textos [...] inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis [...] que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros...” (p. 101).

Belevan ha convertido la narración de Kafka en un texto diferente y, al mismo tiempo, inseparable del que le dio origen. A Samsa se le ha concedido la oportunidad, a lo largo de décadas, de adjudicarle un sentido a su mutación mediante la observación, como testigo, de la vida que nunca tendrá debido a su naturaleza monstruosa; ello le acarrea, de modo inexorable, el abandono de su familia en ambas narraciones. Si en *La metamorfosis*, la progresiva marginalidad de Samsa y su condena a morir es el límite insalvable, en “La otra cara de la moneda” se modifica la conclusión pero comparte un común destino igual de fatídico: un pequeño ejército de operarios llegará al antiguo edificio con el fin de demolerlo, con Samsa en su interior. Nada podrá evitar, en consecuencia, su muerte, aunque en el relato de Belevan se produzca una reconciliación del personaje consigo mismo.

El nexo establecido entre la narración de Kafka y la de Belevan corresponde, en líneas generales, a lo que Genette (1989) denomina *transtextualidad*⁷. El término involucrará hasta cinco posibilidades de realización –una de ellas es la intertextualidad⁸–. El crítico francés centra su análisis en el cuarto tipo transtextual, llamado *bipertextualidad*; los otros tres son paratextualidad, architextualidad y metatextualidad (Cfr. Genette, 1989: pp. 9-16), que se refieren, en diversos grados, a la constitución interna o estructura de las obras, a su adscripción a los géneros y a los textos que analizan o reflexionan sobre otros, respectivamente. En cuanto a la relación hipertextual, Genette formula una definición concreta:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *bipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *bipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario [...] Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta de una operación

7 El término reemplaza a *paratextualidad*, el término que propuso originalmente Genette para describir y explicar estas relaciones. Por transtextualidad entiende “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos” (pp. 9-10), aunque reconoce que no es una definición aún muy elaborada, tan solo provisional y rescatada del modelo teórico anterior a *Palimpsestos*.

8 Genette la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)”. Genette también menciona el *plagio* y la *alusión* como otras prácticas intertextuales.

que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él o citarlo. (p. 14)

Aunque Genette no proporciona un ejemplo específico que permita caracterizar con más objetividad los tipos de transformación efectuados por Belevan, el concepto deviene herramienta valiosa en la comprensión del carácter hipertextual de las narraciones que integran *Escuchando tras la puerta*. Cada uno de los hipotextos es susceptible de identificación, pero no todos ostentan el mismo nivel de “evidencialidad”. Por otro lado, debemos insistir en la “competencia” del lector en la búsqueda de los intersticios que conducen del hipertexto (la estructura patente) y el hipotexto (la estructura latente o ausente). Él, como sujeto activo, será el único responsable de actualizar las relaciones. El hipertexto de Harry Belevan solo adquiere un sentido auténtico si el receptor es capaz de recurrir a su “enciclopedia literaria” y hallar las conexiones necesarias para la interpretación.

A lo largo del volumen, el juego hipertextual se articula a través de diversas modalidades, y eso es lo que a fin de cuentas soporta gran parte de la experiencia fantástica entendida como producto de un universo solventado por los elementos de otro anterior –fantástico *per se*, pues admite la existencia de un ser humano que ha cambiado su forma–, al cual el segundo se superpone y sin el que no existiría. Incluso, tan solo una cita, a manera de epígrafe, puede ser el impulso, como lo grafica el cuento “Mamá, no quiero morir”. Antecedan al hipertexto dos fragmentos de la novela *Los juegos verdaderos* (1968) de Edmundo de los Ríos (1944-2008), un escritor silencioso dedicado al periodismo la mayor parte de su vida, quien obtuvo reconocimiento por ese libro. Ambos epígrafes hipertextuales se insertan en el relato de Belevan como expresiones de sus personajes, jóvenes de la alta burguesía peruana y de intereses intelectuales, que llevan demasiado lejos lo que al inicio solo había sido una conversación virulenta sobre la sociedad y la revolución. La mayor parte del hipertexto describe este intercambio verbal, mediatizado por la ebriedad de los sujetos. Los ánimos encendidos quiebran la ecuanimidad y en una rápida secuencia de hechos, estos representantes de los sectores privilegiados –en el fondo, infantiles y dependientes de las convenciones de su clase–, pasan a convertirse en enemigos del orden establecido como víctimas de una ingobernable y extraña cadena de acontecimientos.

Caso análogo es el relato “La posibilidad de los milagros”, que lleva epígrafe del poeta vanguardista peruano Xavier Abril (1905-1990): “*Qué di-*

fácil es distinguir entre la noche y una mujer abogada hace tiempo en un estanque” (Belevan, 1975, p. 91), un fragmento de uno de los textos más conocidos de este autor, “Elegía a la mujer inventada”. El relato, como en el ejemplo anterior, goza ciertamente de mayor autonomía frente a su hipotexto generador; no obstante, la cita determina una estrategia de lectura diferente. El hilo conductor es la idea de un canto fúnebre para una mujer que jamás existió o bien, que el ejercicio de la memoria ha modificado, hasta transformarla en un ser que solo puede vivir en los fueros de la creación poética. El discurso nace del despliegue en torno de ese breve fragmento del poema de Abril, hilo conductor de la ficción. En el hipertexto, una voz narrativa, *alter ego* de Belevan, cuenta la historia de un reencuentro inesperado del personaje con una amiga íntima de juventud. Todo parece transcurrir dentro de patrones normales: el narrador, en un registro confesional, refiere cómo descubrió a Cecilia (a la que ambiguamente, también llama Jennifer) en la playa, una noche lluviosa cuando él, por casualidad, transitaba muy cerca del lugar. A la sorpresa inicial de hallarla después de tantos años, le seguirá la evocación del lazo afectivo que los unió en algún momento y que el narrador anhela recuperar:

Pero después de frotarle el cuerpo tratando en vano de secarla, me detuve a mirarla y cerciorarme si era ella, si se trataba de esa mujer que tanto había querido y que, nunca habiéndola olvidado, a pesar de los muchos nombres con los que la había llamado, seguía acaso queriendo. (p. 94)

El fragmento enfatiza el hecho de que no es posible para el narrador saber, a ciencia cierta, si el nombre de la extraña mujer es el correcto, puesto que el paso de los años y la cantidad de nombres que alguna vez le atribuyó –parte de un juego amoroso– lo han confundido. Como connota el epígrafe proveniente del hipotexto (el poema de Abril), la mujer amada es una creación subjetiva del amante: no es real, sino una construcción a la medida de los anhelos, las dudas y las carencias; dicho de otro modo, una proyección independiente del ser de carne y hueso. La dinámica de esta narración hipertextual busca desplegar el universo contenido en la cita; por otro lado, es una reflexión cifrada sobre la naturaleza del acto de escritura (pues el protagonista está dedicado a la creación literaria). Es un acto de escritura (la carta que el narrador envía al hermano de Cecilia o Jennifer) el que activa el desenlace sorprendente: la misiva, intercalada como texto en el discurso narrativo, da cuenta de todas las circunstancias y conversaciones que los personajes sostuvieron. Incluso, hace referencia a que Cecilia,

en uno de esos diálogos, evocó las preocupaciones literarias de su amigo y “explicó” su perspectiva acerca del asunto:

Escribir es justificarse, nada más. Es justificarse ante sí y ante el mundo. Es crear realidades externas al mundo en que vivimos para incorporarlas como alucinaciones a la realidad externa que nos rodea. Porque la literatura es la historia de lo que pudo ser, y de lo que de hecho es, al ser creada y exteriorizada por el artista. Yo existo porque tú me ves, únicamente, porque tú me describes inconscientemente; y por eso existiría aunque estuviese muerta, porque me recordarías y porque alguna vez escribirías sobre mí [...]. (p. 97)

Las palabras de Cecilia-Jennifer son reveladoras no solo acerca de la condición metaficcional del relato, sino de su verdadera identidad como personaje, que parece vislumbrarse paulatinamente. Es casi un “arte poética” del narrador, transmitida por la mujer amada que ahora principia a revelar su naturaleza. Sugiere que ella es un simulacro perpetrado por la imaginación febril de su amigo. Ella es “la mujer inventada” del poema de Abril, transpuesta al hipertexto como una representación de la *literariedad* y de los mecanismos que la rigen. Pero en sus palabras también subsiste la ironía, pues está guiando al lector y al protagonista hacia la revelación del misterio: por qué estaba esa noche de lluvia a la orilla del mar, jugando despreocupadamente cuando el narrador-protagonista la halló. La misiva al hermano de Cecilia, que conocemos en un plano parcial, y que el narrador utiliza para “legitimar” su versión de los acontecimientos, anuncia que ella, en algún momento, desapareció sin dejar rastro, luego de permanecer junto al narrador unos días. La respuesta es contundente: desestabiliza las expectativas tanto del personaje como del lector, y obliga a replantear todo el tejido de significaciones. El protagonista intercala fragmentos de esa carta en el flujo de su propia narración (Belevan, 1975, p. 98), lo que acentúa la impresión de que receptor y voz enunciativa se encuentran en la misma posición de incertidumbre ante los hechos:

Era él, su hermano, quien me escribía y me decía cosas que nunca pude comprender, frases que me destrozaron para siempre: “Te agradezco tu amable carta...” decía, “... porque las descripciones que haces son descripciones bastante vivas de una muerta que ya había archivado en el recuerdo...” decía, “... pues nunca logré comunicarte su partida (suicidio es una palabra tan fuerte)... decía, “... se fue una tarde caminando hacia el mar, y siguió andando hasta que las olas la cubrieron para luego devolverla a la playa...” decía, “...y conozco bien tu mente imaginativa, pero por

respeto a su memoria estoy seguro me comprenderás si te pido que no vuelvas a hacer de ella materia de tus fantasías sobre cuartillas...”. (p. 98)

El testimonio del deudo es un durísimo golpe para el protagonista, cuyo efímero “reencuentro” –no necesariamente con un fantasma o un espectro⁹, sino con la huella síquica que Cecilia dejó en él y luego operó como un artefacto con aparente vida propia capaz de reproducir las circunstancias que envolvieron el final de su existencia– le permitió revivir emotivamente los mejores años de su vida al lado de una mujer cuya presencia imaginaria siguió inspirándolo hasta el punto de materializarse en una dramática despedida que funciona también como una cancelación del pasado. La frase final del cuento (el personaje informa que la ha “teclado” en la máquina) es la misma con que se inicia¹⁰; esto sugiere una circularidad para el personaje, que ha quedado encerrado en un mundo de palabras que lo hará reproducir, una u otra vez, el retorno de Cecilia y su alejamiento estremecedor.

Variante significativa de la hipertextualidad es, sin duda, “Las opciones del Judas”. El hipotexto, un relato de Jorge Luis Borges perteneciente a *Ficciones* (1944), que lleva por título “Tres versiones de Judas”, resulta más explícito que en los otros casos analizados. Sin embargo, la complejidad de los puentes entre los textos también es mayor, puesto que el epígrafe de “Las opciones del Judas” es atribuido a Abderráhman El Masmundí, hechicero (la frase sentenciosa está fechada en 1853): “*La gloria sea con Aquel que no muere y tiene en su mano las dos llaves del ilimitado Perdón y del infinito Castigo*” (Belevan, p. 111). Abderráhman El Masmundí es un personaje del cuento “El espejo de tinta”¹¹, que Borges incluyó en una sección de *Historia universal de la infamia* (1935), su primer libro de narraciones, a medio camino entre la crónica histórica, la glosa y la ficción. En aquel relato, el hechicero aludido está al servicio de un déspota de Sudán conocido como Yakub

9 “La posibilidad de los milagros” evoca también un hermoso cuento de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), que pertenece a *La trama celeste*, libro capital en la obra del gran narrador argentino. Lleva por título “En memoria de Paulina” y plantea una situación semejante o análoga, pero a diferencia del texto de Belevan, introduce el tema del triángulo amoroso que al final desencadena una anomalía en la continuidad del espacio y el tiempo.

10 “Solo el camino recto delante de mí, sólo un camino convertido en canal, como si el asfalto se hubiese derretido y surcase sobre sus propias huellas...” (p. 99).

11 Y mucho más complejo se torna el asunto, pues el narrador del texto atribuye al explorador Richard F. Burton la historia, que le fuera contada a él presumiblemente por Abderráhman en 1853, versión que aparece en el libro *Las regiones lacustres del África Ecuatorial*.

el Doliente. Gracias a sus artes de persuasión, salva su vida y le proporciona a Yakub, mediante un espejo mágico, la visión totalizadora del mundo, en sus grandes y mínimos detalles¹². El epígrafe es la frase final del cuento: el hechicero reflexiona sobre lo inexorable del destino humano a raíz de la muerte del cruel Yakub, aterrorizado por las visiones sobre sí mismo que el espejo le muestra. Por otro lado, la primera parte del epígrafe (*La gloria sea con Aquel que no muere*) aparece en “Los dos reyes y los dos laberintos”, de *El aleph* (1949). Igual que en “El espejo de tinta”, cierra el relato a manera de fórmula retórica propia del mundo islámico en contextos de aplicación de una justicia compensatoria que “viene de lo alto”. A diferencia del primer relato, no se señala expresamente al enunciador de la cita; en el segundo, es un narrador omnisciente quien utiliza la frase, como conclusión de la historia de una venganza “poética”¹³. El epígrafe prefigura, además, la encrucijada que los personajes de la narración enmarcada, objeto de comentarios por parte del primer sujeto de enunciación, deberán enfrentar cuando sea puesta a prueba su capacidad para el sacrificio personal y la entereza en la aceptación del sino que les ha tocado representar ante la humanidad.

Como ya hemos sugerido, la red de transtextualidad abarca referencias que exceden el marco previsto por las otras narraciones del conjunto. “Las opciones del Judas” interactúa con más de un hipotexto, todos inscritos dentro de la poética borgiana. Pero sin duda, el hipotexto base es “Tres versiones de Judas”, narración que, en el registro especulativo y conjetural del argentino, engañosamente similar al ensayo, cuenta las vicisitudes de un teólogo herético danés llamado Nils Runeberg, autor ficticio de un libro que lleva por título *Cristo o Judas*. Obsesionado con el papel que le cupo en la historia al Iscariote, cuyo nombre, escarnecido por generaciones, llevará el estigma de la traición, Runeberg intenta probar, tras razonamientos que no son tomados muy en serio por sus colegas, que el verdadero sacrificado en ese drama fue Judas. Este habría asumido, de cara a la posteridad, la carga de haber entregado a su maestro a las autoridades romanas, convencido de

12 Nótese la prefiguración del “aleph” como objeto fantástico que aparece en el cuento del mismo título.

13 Un rey árabe lava una afrenta infligida por el rey de Babilonia: cuando este invita al rústico gobernante a su ciudad, lo introduce, para mofarse de él, a un laberinto suntuoso. El hombre vaga horas de horas, hasta que logra hallar la salida. Sin protestar, le dice al otro rey que cuando vaya a visitarlo a sus tierras, le mostrará otro laberinto. Al retornar a sus dominios, convoca a todos sus hombres y ataca a Babilonia. Cuando tiene al rey burlón en su poder, le recuerda el ofrecimiento: lo lleva al desierto y ahí lo abandona, para que muera de hambre y sed.

la naturaleza mesiánica del Nazareno. La única solución es apresurar los acontecimientos; ello, en la lógica política de Judas, llevaría a una insurrección del pueblo contra sus opresores.

El cuento de Belevan se estructura en tres partes: un *introito* y dos secciones, que llevan como encabezamiento dos títulos, “Primer manuscrito” y “Segundo manuscrito”, respectivamente. El *introito* recuerda de inmediato al particular fraseo de Borges y a los usos ya aludidos, cercanos al de la disquisición filosófica o teológica. Como en muchos textos del argentino, la digresión retórica de apertura es una pista falsa acerca de lo que constituirá realmente la materia central del relato:

La anécdota me fue referida por Aloysius von Aschenbach, hijo menor de Gustave Aschenbach, él mismo, no obstante la nombradía paterna, respetado escritor en su momento –si bien no creo errar afirmando que la posteridad habrá de recordarlo por sus ahora olvidadas *Sprachentafeln* más que por los éxitos que conoció en vida, esas tablas lingüísticas en las que von Aschenbach sintetiza los cuatro tipos fundamentales de escritura –la pictográfica, la ideográfica, la analítica y la fonética– para proyectar una enteramente nueva, asemia y atextual. (p. 111)

El fragmento inaugural constituye *per se* un nuevo guiño referencial. Aloysius es hijo de un personaje de ficción que aparece como protagonista en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann. En oportuna “nota a pie de página”, el narrador homodiegético intercala una aclaración: Gustave Aschenbach escribió ese libro “autobiográfico”, firmado con seudónimo (“Thomas Mann”). También le atribuye a este “autor” la escritura de *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, entre otros. (Belevan, 1975, p. 111). Es sintomático el hecho de que el sujeto de la enunciación no incluya *La montaña mágica* en la lista. Considerada la novela capital del escritor alemán, no figurar en las apostillas del narrador ayudaría, en parte, a sostener la hipótesis tentativa de que nos hallamos ante una *alteridad*, es decir, frente a un mundo posible donde el autor de esos libros fue, efectivamente, Aschenbach (quien usaba el seudónimo Thomas Mann). Más aún: en ese universo nunca se habría escrito *La montaña mágica*, o bien, no sería considerada tan importante o esencial en la producción de “Aschenbach”, lo que justificaría que la voz narrativa realice tal omisión. Sin embargo, la hipótesis tendrá que demostrarse con otras marcas textuales que la fortalezcan o la desestimen.

Luego del fragmento de presentación, el narrador ingresa a lo que parece ser el asunto de su relato: unos manuscritos llegaron a su poder; estos son el

impulso desencadenante de la historia. Los textos en cuestión le fueron entregados por Aloysius Aschenbach quien, a su vez, los obtuvo de un paleógrafo o arqueólogo. Los horizontes conjeturales persisten: el narrador cuestiona la posibilidad de que tan extraños relatos –pobremente elaborados– salieran de la pluma de Aschenbach, pues los estilos no guardan ninguna conexión entre sí. Pero hay otro detalle revelador que alimentaría la ambigüedad. Se relaciona con el período histórico en el que aparentemente se consignan los hechos, es decir, en qué instante se narra el hallazgo de los manuscritos misteriosos que conoceremos a través de la transcripción del narrador:

Por otro lado, el contenido, dígame la tesis, de los dos manuscritos, se expresa de una forma más semejante a la literatura de anticipación (¿“tanques?” ¿“vehículos “motorizados”?) que el realismo mediato y subjetivo tan caro al autor del *Liber Librorum*. (p. 112)

Esta acotación igualmente digresiva sugeriría, entre líneas, que el narrador principal vive en un contexto en el que esos vehículos no existen o, por lo menos, donde no son parte de la experiencia cotidiana, sino que pertenecen a un plano prospectivo. Tales artefactos son ficticios o impracticables de acuerdo con el conocimiento y tecnología de la época. En tal instancia temporal, la “literatura de anticipación” desempeñaría el mismo rol que en la actualidad: mostrar una visión posible del futuro más o menos cercano como proyección del presente. El comentario en torno de cuál es el estilo de Aloysius (“realista”) acrecienta la idea de que lo narrado en los manuscritos corresponde a otro nivel: es análogo, según las claves culturales manejadas por el narrador a lo imaginativo o lo fantástico, contrapuesto al de la representación mimética de lo real. No obstante, la ambivalencia persiste en cuanto a la ubicación cronológica. Solo en el siguiente párrafo esa ambigüedad se debilita a favor de una certeza:

Por último, considero demasiado obvio señalar que hasta esta primera mitad del siglo XIX, no se conocen situaciones bélicas como las escenificadas en los textos que transcribo literalmente, fuere tan sólo con las debidas correcciones gramaticales que acusan a un desordenado compilador, respetando, aun así, la extraña puntuación de la que bien podría surgir en el futuro, una forma de fluidez sintáctica provechosa para el arte de escribir. (p. 112)

El comentarista enfatiza el hecho de que en su época (primera mitad del siglo XIX) la guerra, tal como se la concibe, no proporciona elementos fácticos que permitan realizar símiles o analogías con el “presente”. Esta marca

y la siguiente, que aborda el tipo de puntuación de los originales, remite una vez más a la firme posibilidad de que esos textos provengan del futuro, como lo intuye ingenuamente el narrador en su reflexión sobre las peculiaridades del estilo, al que califica de “fluido”. La ruptura de la continuidad espacial y temporal no es planteada como un problema con solución. El narrador se limita a realizar una tarea de difusión de los textos, sin proponer respuestas a lo intrigante del caso: cómo atravesaron una ruta insólita del futuro al pasado, que es el presente del glosador. La posterior observación sobre dos vocablos “alemanes” y “compañero” (Cfr. Belevan, p. 112), que revela sorpresa y confusión del transcriptor, ya que son escasas las personas que utilizan el término, pues la mayoría designa a esos súbditos como “prusianos”, como efectivamente se les denominaba al promediar el siglo XIX, cuando aún no se había producido la Guerra Franco-Prusiana, que recompuso el orden geopolítico del continente europeo. Sobre el otro término, el narrador sostiene que viejos habitantes del Caribe lo han ayudado a aproximarse al sentido de la palabra (supuestamente en castellano en el original). La extrañeza del glosador nunca excede los límites de la racionalidad; presenta las inferencias de un modo objetivo y hasta distante, como lo haría un filólogo que intenta penetrar en el espíritu de un texto. Todo lo que propone al respecto es que se trata de “metáforas cristianas heroicas”. Pero es incapaz de avanzar más allá de aquello que los dos manuscritos ofrecerán como dos versiones semejantes del mismo acontecimiento (que recuerdan a los hechos narrados en los evangelios acerca de Judas Iscariote y su traición), con mínimos detalles diferenciadores, como los nombres de ciertos objetos o gentilicios. Ambos llevan un epígrafe en francés, firmados por un “Aragon”, al cual el copista solo atribuye la condición de “seudónimo” del autor verdadero de los dos relatos, que no están completos y, por lo tanto, brindan apenas una visión parcial del sentido.

Belevan —como hiciera Borges— utiliza la crítica de los herméticos manuscritos en tanto discurso ficticio, como un elemento narrativo crucial en la construcción del significado. Genette (1989) denomina a esto, en el campo teórico, *metatextualidad*:

[...] es la relación —generalmente denominada “comentario”— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en la *Fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu de Rameau*. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. (p. 13)

Los juicios del copista difieren de lo expuesto: son bastante explícitos en cuanto a objeto de estudio; operan como marco de presentación, a falta de uno concreto (los textos comentados no están completos y por lo tanto, subsisten lagunas imposibles de sortear), y las dos versiones de inexplicable naturaleza sobre la traición de Judas forman ahora una unidad que supera las fronteras convencionales del tiempo y el espacio donde ambas partes de este “gran hipertexto” de segundo grado fueron generadas.

El primer manuscrito está encabezado por unos versos de Aragon: “*Il n’est plus terrible loi//Qu’à vivre double*” (“No hay ley más terrible // Que el doble vivir”). Es una alusión a que los personajes de la narración rememoran, en sus actos y propias circunstancias, sucesos consignados por los evangelistas en el Nuevo Testamento. Un líder, no religioso, sino político-militar y su círculo íntimo –análogo al de los apóstoles– afronta una situación límite, de la cual dependerá el destino del movimiento que integran. El espacio de la reunión es un granero. El Jefe anuncia que los alemanes ya conocen la organización (es el dato que el transcriptor no logra descifrar porque la barrera del tiempo se lo impide: son miembros de una fuerza de resistencia a un ejército de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial, conflicto global del futuro en relación al momento de enunciación del introito).

Si nos atenemos a los otros indicios (por ejemplo, que Louis Aragon fue un poeta comprometido en la lucha por la liberación de Francia del yugo nazi), es probable que se trate de ese país, invadido en 1940 por Hitler. El dramatismo de las escenas iniciales se incrementa por la irrupción violenta de unos soldados y de un oficial que los conmina a que revelen la identidad de su líder. Solo les concede cinco minutos; de lo contrario, ejecutará a veinte habitantes del pueblo por cada minuto de espera (Belevan, p. 114). El líder somete a sus hombres quizá a la prueba más terrible de todas: uno de ellos debe convertirse en traidor, para que los que sobrevivan mantengan viva la causa de la liberación. Ese doble sacrificio es necesario, porque incentivará moralmente a los continuadores y salvará vidas: un mártir y un “traidor” abyecto que colabora con el enemigo bastarán para que la llama permanezca encendida. Son las ideas teológicas del ficticio heresiarca Nils Runeberg del cuento de Borges, traducidas a una narración fracturada, cortante, que connota las dificultades de quienes vivieron los hechos o los conocieron por intermediación de un testigo. El estilo elevado de cada intervención de los “partisanos-apóstoles” es una recreación o imitación de los usos propios que quienes redactaron los evangelios:

Esa es la señal la prueba que buscaba respondió el Jefe con convicción
Tú eres el faro en el que paradoja entre paradojas debo yo estrellarme
para que los demás hallen la costa y la luz del día

Si crees saberlo ordéname contestó Jacobo Pero serás tú y seré yo pues
habré de lavarme luego con el suicidio de la mancha de una traición
que no escogí

No será necesario le recordó el Jefe Somos creyentes Piensa que tú has sido
escogido Tú fuiste designado para desempeñar tan ingrato papel Y piensa
que sin ti no habría mi entrega con la que salvo a los demás. (p. 115)

Cabe aquí una inferencia adicional: el misterioso texto habría tenido el propósito de crear una historia que sirviera de soporte al adoctrinamiento y la preparación de quienes militarían en la Resistencia, pero requerían soportes morales o iluminadores acerca de la misión. Las expresiones de los actores (algunos llevan los nombres de los apóstoles, como Pedro o Juan) son demasiado para ser vertidas en momentos de extrema angustia, cuando la vida humana corre grandes peligros, por lo que es obvio suponer que el autor de los manuscritos “transformó” los acontecimientos reales, insuflándoles un halo mesiánico y heroico. Los recursos literarios entrarían a tallar para otorgarle solemnidad a momentos cruciales en la feroz lucha contra el invasor fascista. Por otro lado, la semejanza con los evangelios acentúa la noción de continuidad y repetición cíclica de eventos que, con ciertas diferencias, son los mismos, sin importar en qué lugar o tiempo ocurren (un clásico *topos* borgiano). Genette (1989) llega en apoyo de estas formulaciones:

La imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues –para decirlo de una manera muy breve– exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] Así, pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa.

Esta imitación se manifiesta, así mismo, en el *introito* del copista-glosador: ha hecho suyo un registro estilístico semejante al de un escritor que aún no existe –Borges– y esto se aprecia en la adjetivación, el fraseo y las soluciones expresivas que, como ya comentamos, funcionan además como una búsqueda de sentido para manuscritos que no ofrecen demasiadas pistas aclaratorias. (p. 15)

El “Segundo manuscrito” lleva como epígrafe otros versos de Aragon: *“Semblance d'avant que je naisse...//Ce espectre de moi qui commence...// Mon autre au loin ma mascarade...”* («Semblanza de antes que nazca...//

Espectro de mí que comienza//Mi otro a lo lejos mi mascarada...»¹⁴). Pertenecen al poema “Sur le Pont Neuf j'ai rencontré”. Los fragmentos citados corresponden a estrofas diversas de ese texto. Aluden a la dualidad y a la encarnación de roles recurrentes que están presentes en el último de los fragmentos. Los “alemanes” son, en esta ocasión, los “vendepatria”, pero el contexto es prácticamente el mismo del primer manuscrito. El narrador heterodiegético destaca el acento del oficial que irrumpe en el granero, que es descrito como “habanero”, lo que nos desplaza a otro punto geográfico y a otro período de la historia. A diferencia del texto precedente, amenaza con ejecutar “guajiros”¹⁵; esto permitiría confirmar que se trata de Cuba, en los tiempos de la Revolución que derrocó al dictador Fulgencio Batista. Otro detalle singular: el traidor no será escogido por el Jefe de los rebeldes, sino que se ofrecerá en aras de la supervivencia del grupo y de los pobladores a quienes el oficial ultimaré de no cumplirse sus exigencias. El nombre de este nuevo “Judas” es Jacinto. Sus palabras constituyen una declaración de principios que lo cubrirá de oprobio a ojos de la historia, aunque el fin de sus actos sea la salvación, ya no solo de los seguidores, sino de la causa justa por la cual luchan y una afirmación de su libertad individual. Su traición se convierte en un imperativo moral y un acto de responsabilidad:

La causa está antes que los hombres y nosotros estamos aquí para divulgar la palabra y alcanzar la victoria. En mi traición está el sacrificio y en éste nuestra redención. Mi traición es mi suicidio pero me escojo libremente. (p. 119)

El desenlace es idéntico y previsible al del primer texto. Jacinto sella con un beso su traición y entrega al Jefe frente a todos los correligionarios, quienes han dado su aprobación tácita; luego es llevado por dos soldados hacia el pelotón de fusilamiento. No pasa desapercibido que el hipotexto borgiano haga referencia a tres variaciones sobre un tema (las disquisiciones heréticas de Runeberg acerca del sacrificio de Judas al entregar a Cristo); el hipertexto de Belevan incluye solo dos –que bien podrían considerarse “versiones” o “transformaciones” tanto del cuento de Jorge Luis Borges como del relato neo-testamentario de la entrega del Nazareno a sus perseguidores–.

Esto sería asidero para suponer que el copista-glosador de los documentos solo recibió de manos de Aloysius Aschenbach las dos primeras varia-

14 Traducción de Harry Belevan.

15 Término genérico para designar a campesinos o pastores en Cuba y otros países del área caribeña.

ciones; existiría una tercera que permanecerá desconocida para el copista y para los lectores externos, que sí manejamos referencias más amplias. El juego hipertextual abre otra vertiente: un autor llamado “Harry Belevan” (“Aragon” para el copista) escribió, en la lejana posteridad, o en un mundo alterno, un texto titulado “Las opciones del Judas”, pero por algún accidente de naturaleza desconocida, fue descubierto en el pasado (presente del copista) fragmentariamente, lo que bloqueará una cabal interpretación de a qué cuestiones están refiriéndose históricamente con exactitud. En esa alteridad transgresora de las leyes de causa-efecto, el relato podría extenderse en múltiples posibilidades, hacia el pasado y hacia el futuro.

Hemos demostrado que las obras de Harry Belevan representan un significativo cambio de rumbo en la narrativa peruana del siglo XX. Desde su primer volumen de cuentos, *Escuchando tras la puerta* (1975), prologado por Mario Vargas Llosa, reivindicó la literatura fantástica y modificó sus horizontes, contribuyendo así a una lenta recomposición del sistema crítico, que durante buena parte del siglo pasado limitó esta expresión a compartimentos periféricos o secundarios de la producción nacional –orientada al realismo como tendencia casi exclusiva de los autores–.

En el libro estudiado, la orientación no realista deriva, principalmente, de lo que la teoría literaria contemporánea denomina *hipertextualidad* (Genette, 1989). Belevan se vale de estos vínculos entre un *hipotexto* y un *hipertexto* para generar ficciones o “hiperficciones” que transforman en forma deliberada los originales. Sus cuentos, a pesar de la autonomía aparente, requieren de un lector de gran competencia que sea capaz de actualizar esas redes y adjudicar un sentido al conjunto, mediante lo que el mismo autor ha llamado, como pensador del género, “síntoma fantástico”, es decir, una modalidad o uso discursivo más que un género.

A través del análisis de los relatos “La otra cara de la moneda”, “Mamá, no quiero morir”, “La posibilidad de los milagros” y “Las opciones del Judas”, ha sido posible describir los mecanismos hipertextuales de diversa índole que el autor practica, inspirado en la poética borgiana, manifiesta en temas, alusiones, referencias y especialmente, en la *transformación*, como ocurre en “Las opciones del Judas”. Este relato moviliza juegos intelectuales y literarios en un nivel tan complejo que, siempre siguiendo a Genette, podría denominarse “gran hipertexto de segundo o más grados”. La experiencia fantástica es inseparable de tales procedimientos, pues esta no

existiría sin la manipulación retórica o estructural que Belevan desarrolla, a propósito de ellos, en cada una de las narraciones.

Referencias

- Aragon, L. (1988). *Razón ardiente. Poesía francesa de Apollinaire a nuestros días*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Colmillo Blanco.
- Adolph, J. B. (1975). *Mañana fuimos felices*. Lima: INC.
- Adolph, J. B. (1968). *El retorno de Aladino*. Lima: Eudeli.
- Abril, X. (2000). *Poesía peruana siglo XX*. Tomo I. Ricardo González Vigil (Ed.). Lima: Petroperú.
- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.
- Belevan, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.
- Belevan, H. (1975). *Escuchando tras la puerta*. Barcelona: Tusquets.
- Bioy Casares, A. *La trama celeste*. Pedro Luis Barcia (Ed.). Madrid: Castalia.
- Borges, J. L. (2007). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- De los Ríos, E. (1968) *Los juegos verdaderos*. México: Joaquín Mortiz.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Honores, E. (2011). Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. En Elton Honores (Coord.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Kafka, F. (1989). *La metamorfosis*. Madrid: Montaña Mágica.
- Mann, T. (1997). *La montaña mágica*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Mann, T. (1985) *La muerte en Venecia*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1975). Harry Belevan o el robo perfecto. Prólogo a *Escuchando tras la puerta*. Barcelona: Anagrama.

Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo

José Güich Rodríguez

La figura del vampiro ha gozado en la narrativa peruana de una existencia saludable desde el Modernismo. No se trata de un monstruo advenedizo o moldeado bajo modas imperantes y pasajeras, sino de digno desempeño a lo largo de casi un siglo. Es innegable, por otro lado, que las claves europeas que impulsaron su existencia en tales predios son, a su vez, más antiguas, y habría que remontarlas hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se gestaban los primeros indicios del movimiento prerromántico –como la novela gótica de Walpole o Maturin– y sus exploraciones del irracionalismo que bebía del acervo tradicional de distintos pueblos¹.

El crítico y destacado especialista en la literatura fantástica nacional, Elton Honores, quien junto al escritor Gonzalo Portals publicó el que hasta hoy es el más completo estudio antológico sobre el tema: *Los que moran en*

1 Gonzalo Portals Zubiato, en el nutrido estudio preliminar a *Los que moran en las sombras*, titulado “V.” da cuenta de los orígenes del mito: “Un v. es v. en la medida en que los cuerpos de los otros, los que son atacados por él, quedan vaciados de su sangre, es decir, vaciados de su poderío y/o vehículo del alma. Luego, cuando el otro o los otros se convierten en v. se opera la circulación de la sangre y, por ende, del mito, un mito que has estado presente en casi todas las culturas del planeta desde tiempos inmemoriales. Lucio Apuleyo, filósofo que vivió entre los años 125 y 180, nos ofrece la primera referencia del v. en su obra *El asno de oro*. Pero ya antes, en la Mesopotamia antigua se había comenzado a operar la relación más estrecha y determinante entre vampirismo y enfermedad, cuando sus pobladores invocaban a sus dioses para que acabaran con unos seres similares a los v. Con el paso del tiempo, la relación v. –enfermedad (llámese peste, carbunco, rabia o porfiria) fue fructificándose y definiendo la condición del mito. Durante el siglo XIV, especialmente en Prusia oriental, Silesia y Bohemia, las víctimas de la peste eran enterradas sin constatar su muerte” (p. 29).

*las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*², ha demostrado que al margen de las modas o las impostaciones, la criatura experimentó un proceso nutrido de desarrollo y afirmación en predios nacionales.

El libro al que aludimos líneas arriba –una antología con dos excelentes estudios preliminares a cargo de los autores mencionados–, da cuenta de esa continuidad, tratada a partir de diversos enfoques y perspectivas. Según Honores (2011), existe un período inicial en esta genealogía:

En su sentido popular, en el siglo XIX, la imagen del vampiro se utilizó frecuentemente como sinónimo de “explotador”, es decir, hacía referencia a un sujeto que se aprovechaba del otro (dixit: como el usurero o médico). También se usó como diatriba feroz contra el oponente u enemigo, para descalificarlo, actualizando así su sentido negativo, como lo hizo el colombiano José María Samper contra el periodista Manuel Atanasio Fuentes, “El murciélago”. (p. 14)

Es evidente que esta figura luciferina ya tenía un amplio desarrollo literario durante todo ese siglo. Los patrones básicos se encontraban establecidos, así como sus posibles variantes o tratamientos. Víctor Bravo (1993) intenta caracterizar esas líneas dominantes:

El vampirismo, en la literatura, enraíza dos temáticas: el demonismo y la inmortalidad (o más exactamente: la inmortalidad como demonismo). En ningún lugar como en el vampirismo se expresa tan claramente la razón de lo “otro” que irrumpe y aniquila el “yo” para poder instalarse en la vida. (p. 97)

Será la asimilación del Romanticismo y su descendencia hispanoamericana, el Modernismo, la gran responsable de que el vampiro ingrese paulatinamente al sistema literario, gracias a autores que en nuestras letras son fundacionales. No resulta para nada gratuito, entonces, que Honores y Portals incluyan a figuras como Clemente Palma y Abraham Valdelomar, forjadas en la escena de fines del siglo XIX e inicios del XX. En este período se asienta una nueva identidad para la narrativa del continente y del Perú. Uno es el máximo representante de las tendencias modernistas en el género

2 El volumen reúne una nómina de autores que agrupa a voces canónicas de nuestras letras como Valdelomar, Herrera, C. Palma, Calderón Fajardo e Iwasaki, pero tiene además el enorme mérito de rescatar autores poco estudiados o casi desconocidos, como Mino Jolay, De la Jara o Isaac Felipe Montoro. Igualmente, incluye a jóvenes de obra emergente, como Nicoli o Saldívar. Esto permite un panorama amplísimo y, en muchos aspectos, aún por descubrir.

del relato; el otro, es considerado un post-modernista que en cierta medida se anticipa a las vanguardias. La posición de ambos autores respecto al ascenso del vampiro literario es innegable, y muy vinculada con los usos y sensibilidades del momento.

Sus relatos “Vampiras” (1913) y “La virgen de cera” (1910), respectivamente, abren un ciclo importante en nuestras letras, muy desatendido por décadas, pero rescatado por una nueva generación de investigadores que en estos momentos se dedica a brindar panoramas rigurosos y exhaustivos no solo en torno de esta creatura, sino de la narrativa fantástica como un fenómeno de silencioso perfil, eclipsado por la hegemonía del realismo como estética. Ambos textos inauguran vetas y comparten una vocación transgresora, así como una vuelta de tuerca sobre las convenciones del género. En este largo período formativo, que se extiende hasta mediados del siglo XX, también destacan autores como Manuel Bedoya o Alejandro de la Jara Saco Lanfranco, el autor de “El castillo de los Bankheil” (1944), verdadero rescate publicado originalmente en Argentina, narración muy influida por el clásico inagotable del género: *Drácula*, de Bram Stoker.

De acuerdo con Honores (p. 17), el segundo punto de inflexión se produce en la década de 1950. A diferencia de un tratamiento canónico alimentado por los usos de la novela gótica europea, sobre el cual el Modernismo superpone algunos intentos de reformulación de la temática –sin que esta pierda su esencia original–, la Generación del Cincuenta, esencial para el desarrollo de la literatura peruana, optará por una visión paródica y humorística. Representantes de esta tendencia desacralizadora son Luis Felipe Angell (más conocido como Sofocleto), Carlos Mino Jolay (otro de esos autores recuperados del olvido) e Isaac Felipe Montoro.

La apertura que supone este grupo de narradores y la novedad de sus escrituras en torno del vampiro no queda cancelada o superada, sino que amplía su influencia en otras generaciones. De ahí que se tomen en cuenta para este período a Rodolfo Hinostroza (1941), cuya trayectoria poética no ha impedido reconocer las bondades de un relato como “Las memorias de Drácula”³, incursión que lleva a su punto más elevado el tratamiento paródico y festivo del personaje quien, relegado por la Modernidad implacable

3 Alejandro Susti, como parte de la presente investigación, estudia la aproximación irónica y carnavalesca de Hinostroza al personaje creado por Bram Stoker a fines del siglo XIX y que se convirtió en el paradigma que el cine y la literatura recrearían una y otra vez a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

que ya no lo toma en serio, termina sus días al mando del circo *Nosferatu All Stars*, añorando los años de esplendor, cuando era temido y respetado.

También es autor relevante y prestigioso Carlos Herrera (1960), que prosigue la empresa iniciada por sus predecesores con el microrrelato “Interior con vampiro”, incluido en una de sus obras más importantes, *Crueldad del ajedrez* (1999). Herrera es miembro importante de la Generación del Ochenta. Muchos integrantes de esta promoción cultivaron las ficciones de breve formato, en la ruta también establecida tres décadas antes por creadores de la talla de Luis Loayza.

Estamos, por lo tanto, ante un dominio con el que calza perfectamente el *animus jocandi* de los escritores respecto del recurso del humor: la ficción breve potencia el efecto desestabilizador de una propuesta basada en la neutralización del horror a partir no tanto de la risa desenfadada (como en el cuento de Hinostroza y su desventurado Conde), sino más bien de la ironía intelectual no menos jocosa, pero nutrida de intertextualidad y todo tipo de referencias culturales.

Para cerrar el panorama, Honores (p. 21) establece “un período de retorno a la figura del vampiro vinculado al terror”. El crítico fecha esta nueva era hacia fines de la década de 1990 hasta la actualidad. La lista de autores seleccionados es también nutrida. Forman parte de ella figuras consagradas como Carlos Calderón Fajardo (1946), José Donayre Hoefken (1966) y Fernando Iwasaki (1961), a quienes se suman nuevos autores como Pablo Nicoli (1964) y Carlos Enrique Saldívar (1982), entre otros. Se trata de un supuesto giro hacia las convenciones clásicas pero con el riesgo de los advenedizos que pueblan todas las latitudes:

En términos generales, podemos hablar de un retorno a la figura del vampiro en su imagen trágica y maldita, lo cual no lo libra de ciertas “poses” o mejor dicho, imposturas frente al motivo del vampiro, que terminan convirtiéndolo en mero adorno gótico por parte de escritores de plástico, sobre todo en el ámbito de la poesía, siendo la excepción el *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991) de Antonio Cisneros. (p. 21)

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo, que toma en cuenta como fuentes inspiradoras las referencias a la cultura de masas o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla.

El viaje que nunca termina (1993)

El creciente reconocimiento de Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946) lo ha situado entre los autores más importantes de la actualidad en el Perú. Sus incursiones en lo fantástico han dado frutos apreciables. Es uno de esos autores que las nuevas generaciones consideran empático, a pesar de que cronológicamente está más próximo a otros narradores citados como referencias para el género en los manuales o aún escasos estudios, como Harry Belevan y Eduardo Gonzalez Viaña. No obstante, el hallazgo de su obra por parte de escritores y críticos jóvenes lo ubica en una situación de tránsito de los usos imperantes hasta la década de 1970 hacia otras prácticas textuales que reactualizan una serie de referentes en torno de la escritura fantástica.

En 1993 publicó *El viaje que nunca termina*, una *nouvelle* que nació como un audaz ejercicio colectivo⁴. La génesis del texto es interesante. Ese año se cumplía el plazo anunciado, como parte de un mito popular, para el retorno a la vida de un personaje conocido como Sarah Ellen, quien, según la tradición oral, fue una mujer acusada de hechicería que habría muerto enterrada viva en su país natal, Inglaterra, condenada por sus malas artes.

La leyenda concibe a un cuerpo itinerante que el esposo de la “ajusticiada” lleva de un lugar a otro en barco, sin que ninguna nación la reciba, hasta que recalca en la costa peruana y es enterrado en el puerto de Pisco. La noticia de que muchas personas acudirían a comprobar si Sarah Ellen volvería o no del más allá, dio la vuelta al mundo. Las crónicas periodísticas de la época dan cuenta de que la población del puerto no durmió, aterrada por la posibilidad que el hecho ocurriera. Se vendían incluso equipos completos (crucifijos, agua bendita y collares de ajo) para enfrentar al temido y abominable ser.

Ya a esas alturas, Sarah Ellen ostentaba además el halo de mujer vampira; era evidente que con el paso del tiempo muchas creencias del folklore europeo, mezcladas con aportes locales, se habían trasvasado a la figura de esta mujer misteriosa que en realidad sí existió y que aparentemente murió

4 Años después, en 2009, Calderón Fajardo publicó otra versión, bajo el título *El viaje que nunca termina (la verdadera historia de Sarah Ellen)* –que no debe confundirse con la *nouvelle* materia de nuestro análisis– a la que siguieron, en 2010 y 2011, como parte de un tríptico, *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)* y *La ventana del diablo (Réquiem por Sarah Ellen)*, todas inspiradas en el mismo personaje que se ha incorporado al imaginario criollo.

del cólera durante un largo viaje por mar emprendido junto a John Roberts, su marido. Los escasos testimonios que existen sobre estos personajes, sumados a algunas condiciones particulares, dieron nacimiento al mito de una mujer-vampira y hechicera. Pese a que no ocurrió nada particular, salvo la voluntaria ebriedad del asustado guardián de cementerio, convencido de que al primero que Sarah Ellen atacaría sería a él⁵.

Unos meses antes del esperado retorno de Sarah Ellen, los escritores Iván Thays, Ricardo Sumalavia, José Donayre y Carlos Calderón Fajardo convinieron en elaborar sendos relatos sobre el personaje, en medio de la creciente ansiedad que sobrevenía, en círculos esotéricos, acerca del cumplimiento de la promesa. Del grupo mencionado, solo Calderón Fajardo culminó el proyecto, destinado a un texto grupal que jamás aparecería. Las fuentes utilizadas por el narrador fueron muy variadas, pero esencialmente partió de la leyenda para incorporarle a esta primera “capa” referencias epocales y literarias. La más nítida de todas es la aparición de Bram Stoker como personaje vinculado al matrimonio Roberts en la ficción. El nexo intertextual con la novela clásica sobre vampiros, *Drácula*, es visible. A eso se le añade la identidad de Sarah Ellen: es una rdbomante, una adivina que utiliza varillas para encontrar manantiales subterráneos.

Calderón Fajardo recurre a un tono especulativo que le permite acentuar el misterio, no respecto al advenimiento de Sarah Ellen, sino a sus orígenes y destino. De ahí que la novela se inicie con una serie de suposiciones, tejidas desde la versión que un personaje-interlocutor (el abuelo, amigo de Roberts, quien murió en el puerto de Paita y supuestamente lo puso en autos de lo ocurrido con Sarah) le brinda a la voz narrativa responsable de la enunciación:

Yo necesitaba una respuesta racional a un hecho incontrovertible que pertenecía a la realidad: ¿Cómo, por qué, el cadáver de una inglesa terminó sepultado en el cementerio del puerto peruano de Pisco de 1917? ¿Cómo fue a parar allí?

Santos Dioses me quedó mirando y dijo:

—Imagínate un pañuelo verde que cae sobre una alfombra. (p. 11)

5 Más allá de las anécdotas, queda clara la transformación de ciertos sucesos de base real o histórica en una narración de corte sobrenatural que se establece como dominio colectivo. La inexistencia de datos fidedignos o más confiables es compensada por la imaginación.

Es esta modalidad conjetural el eje sobre el cual se desarrollará toda la historia. Pero también es un anticipo de la conclusión, dentro de lo que se conoce como manejo prospectivo del tiempo. En otra secuencia, a cargo del sujeto enunciador, Bram Stoker aparece escondido detrás de un árbol, bajo perfiles carnavalescos (p. 11). Está disfrazado de Nosferatu y disfruta de la reunión en Halifax, a pesar de su deceso el año anterior. Corre el año 1913 y, por lo tanto, no podría estar ahí, a no ser que según las convenciones y claves propias del género, él también se haya convertido en un “inmortal”.

La voz narrativa juega aquí con dos sentidos: uno, metafórico, el considerar como inmortales a los grandes autores de la literatura, cuyas obras constituyen un legado imperecedero para la humanidad. Esta primera acepción contrasta con lo que sugiere la segunda, sustentada en el hecho de que el Stoker del relato personifique un muerto viviente, siendo el creador del más famoso de una serie de engendros de procedencia sobrenatural que modifiquen los límites entre lo real y aquello que lo contraviene. Esta es, sin duda, una referencia y claro tributo a un autor que contribuyó a forjar una narrativa fantástica de nuevo cuño y a superar los procedimientos en boga durante la mayor parte del siglo XIX. David Roas (2011) describe este proceso:

La evolución de lo fantástico —desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII— se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos. (p. 92)

Stoker, convertido en personaje, inscribe el libro de Carlos Calderón Fajardo dentro de un tipo de narrativa contemporánea preocupada por la intertextualidad, que es indispensable para completar la experiencia de lectura. Además, existe un componente metatextual: el narrador especula, cuestiona la calidad de los testimonios proporcionados por el abuelo y llena los intersticios o vacíos que la falta de datos fidedignos determina. Esto confiere a la narración un ángulo original, en tanto el lector es también constructor en grado sumo de esta verosimilitud a la que alude Roas, y que ha sido el mayor problema que debieron afrontar los escritores cuando el modelo decimonónico dejó de ser funcional a los propósitos de este género.

En la *nouvelle* de Calderón Fajardo, el carácter creíble de la historia se sustenta en el hecho de que quien decodifica también es testigo de cómo se hilvanan o activan los mecanismos secretos de la ficción a propósito de

una temática asimilada por la cultura en sus manifestaciones más elevadas y, por supuesto, también las más vulgares o triviales.

También es llamativo el hecho de que la figura del vampiro (punto de partida de la narración) no se asocie directamente a Sarah Ellen, sino de modo oblicuo, gracias a las digresiones del narrador acerca de la inmortalidad:

¿Por qué digo que para John P. Roberts solo lo imaginario fue real? Porque John P. Roberts, Eduard Spacelack o Jonathan Harker y el nombre de Sarah son solo falsos rótulos para enfrentar al pequeño animalejo que es la vida si se piensa en la inmortalidad. Qué hay que hacer para lograr ser un inmortal, era una pregunta en las *loges* de los teatros, en víspera de la primera gran guerra. (p. 20)

Al ser Roberts la fuente más remota de los extraños sucesos que condujeron a Sarah Ellen hasta Pisco —a través de él, Santos Dioses conoció la historia—, nos encontramos cara a cara ante un relato que se edifica sobre la base de otro, cuya veracidad es ya difícil de comprobar para el narrador innominado, quien cuenta su versión a una distancia temporal considerable. Personajes reales e inventados (Harker es uno de los protagonistas de *Drácula*⁶) intercambian sus roles, igualados por el hecho de que la memoria humana es falible, imperfecta y debe remplazar las piezas faltantes con la idealización o la invención pura.

Lo que la novela construye es singular: desde los fueros de la literatura, imita, con evidentes transposiciones y disfraces, la génesis del mito de Sarah Ellen (no es gratuito, entonces, que Stoker aparezca con máscara de carnaval al inicio de la narración). Ella, de acuerdo con esta versión, no fue vampira ni una hechicera que murió sepultada viva, sino una mujer culta, ansiosa de aventuras al aire libre y que practicaba el antiguo arte de la rabadomancia; su tragedia (fallecer en alta mar) la llevó para siempre a un lugar alejadísimo de su patria, donde no se sentía identificada con las costumbres ni con las aspiraciones de clase.

En la mirada popular, con la cual la novela dialoga, es un ser de origen demoniaco y perverso, aliada de fuerzas oscuras, que ha jurado vengarse

6 En la novela de Stoker, Jonathan Harker es el primero de los personajes protagónicos en tomar contacto con el Conde. A través de sus testimonios epistolares, el lector construirá la imagen arquetípica del diabólico ser. Harker, además, es el involuntario agente que permitirá, sin saberlo, el desplazamiento del Conde hasta Inglaterra para desatar los horrores que han sacudido la imaginación de todos los lectores desde que el inquietante libro apareció.

del género humano con su anunciada resurrección; para otros, dentro de esa misma óptica, es más bien un ser angélico, un espíritu reconciliado consigo mismo que ahora intercede por los enamorados y amantes (en la actualidad, muchos visitantes dejan flores en su tumba a la manera de un rito propiciatorio en terrenos eróticos).

Por otro lado, como sugiere el propio Roas (p. 93) en lo concerniente a lo fantástico, se lleva a cabo una “cotidianización” ante la dificultad cada vez más notoria de convencer a lectores a quienes la irrupción de la modernidad ha restado capacidad de asombro. En *El viaje que nunca termina*, los ambientes mórbidos y sepulcrales de la narrativa gótica son sustituidos por la rutina de un matrimonio excéntrico que no se adapta a las costumbres de su tiempo. Por eso la pareja alquila la goleta “Estrella de mar” y parte a un periplo del cual jamás regresarán vivos físicamente, pero sí inmortalizados por sucesivas generaciones, quienes han alimentado una leyenda ambigua, polivalente. Las interpolaciones de la voz narrativa respecto del imaginario vampírico aluden a ritos ancestrales de impronta religiosa o, mejor dicho, una mitificación de estos:

En Inglaterra se decía que San Pablo y la iglesia de Jerusalén habían insistido en que era necesario que hasta los gentiles conversos se abstuvieran de comer animales estrangulados y provistos de sangre. La verdad es que había una intención detrás de estas admoniciones: se intentaba contener la pasión por la ingesta de sangre que se decía lograba rejuvenecer. Roberts no estaba seguro de si Sarah había caído en esa trampa. Tenía que tomar providencias y era impostergable viajar. El sospechaba que El Ausente se iba introduciendo en Sarah como un cuchillo que penetra en la niebla. (p. 25)

Esta es una de las veladas alusiones al vampirismo en la novela. Roberts parece estar convencido de que Stoker (llamado El Ausente, un posible guiño a la condición del creador que comienza a mezclarse con sus propias figuraciones), metamorfoseado en el personaje de su creación son el mismo ser y que ahora persigue a Sarah para ejercer su control sobre ella. Esa es la otra cara de la inmortalidad: la eterna juventud a cambio de una necesidad casi imposible de saciar que es la apetencia por la sangre.

¿Podría haber surgido de esta época fundacional del cristianismo la idea del vampiro como un ser que requiere del fluido para alcanzar la vida eterna? ¿Los primeros ritos en torno de la memoria de Cristo no se habrán efectuado utilizando para esos efectos no el vino, sino auténtica sangre de animales? No es objetivo del presente trabajo comprobar hipótesis seme-

jantes, pero lo cierto es que sería factible trazar una línea continua en el tiempo, surgida de un hecho real y comprensible, dadas las prácticas del judaísmo en torno del sacrificio en el templo. Y tampoco debería obviarse el hecho de que a los cristianos de los primeros siglos se les perseguía bajo acusaciones de sacrificios humanos.

El sondeo en el origen del mito, que es una preocupación constante en la novela, tiene al propio Roberts como su eje. Nuevamente el estilo conjetural de la narración principal, a cargo del nieto de Santos Dioses —una suerte de organizador de materiales dispersos— contribuye a la idea de que el texto, en su conjunto, es una parodia cifrada de cómo se edifican los cimientos de una tradición oral que con el tiempo ya no guarda ningún parecido con los sucesos remotos que le dieron vida. Esto ocurre cuando Roberts confiesa, según el primer narrador, la gestación de la inmortalidad de Sarah. Luego de una serie de reflexiones sobre el nexo real o imaginado entre Stoker y Sarah, el sujeto enunciador busca explicaciones aceptables para el comienzo de todo:

¿El motivo para esa invención? El amor. Roberts quiso resolver a su manera el asunto de la inmortalidad. Crear una leyenda sobre la resurrección de Sarah establecía, en realidad, la fuerza de la esperanza, algo invencible, puro y por más disparatada que fuese la posibilidad, —aunque Roberts ya estuviese muerto para asistir al regreso y a la quiebra del viaje interminable, Roberts sabía que para 1993 estaría ya enterrado—, al morir tuvo una esperanza, fue su respuesta a Bram Stoker y a los que piensan que la trascendencia se puede obtener por la succión de la sangre. (pp. 26-27)

En la mirada de Roberts, el ficticio creador de un mito que colmara la terrible ausencia de Sarah, son las palabras (el lenguaje) el mecanismo de lo imperecedero. Es consciente de que solo a través de ellas los individuos pueden superar las limitaciones de la existencia física, como lo hacen quienes beben sangre humana para evitar la muerte. Gracias a la fuerza de la imaginación, Sarah habrá resucitado una y otra vez, en todos los momentos en que su historia sea evocada por la posteridad.

“Gyula” (2006)

Un cuento en el cual Calderón Fajardo desarrolla otra particular visión del tema del vampiro femenino es “Gyula”, que forma parte de su volumen de relatos *Historias de verdugos* (2006). El escenario principal de esta historia

es el mismo de otras narraciones del autor: la ciudad de Viena, antigua capital imperial de Austria. Esta aparece, por ejemplo, en *La colina entre los árboles* (1979), cuyo protagonista, un peruano aquejado de una grave enfermedad, recalca en la urbe centro-europea para un largo proceso de tratamiento y recuperación⁷.

Existe una semejanza en la ambientación de ambas narraciones, basada en el desarraigo que parece nutrir a ambos protagonistas, quienes no terminan de integrarse del todo a la sociedad en la que ahora habitan. La diferencias, por otro lado, residen en las orientaciones de los textos: *La colina de los árboles* es una novela neo-realista, marcada por la exploración introspectiva, las referencias literarias y el juego metaficcional; “Gyula” es un relato en principio vinculado a lo extraño, poco a poco derivado hacia lo fantástico, como lo sugiere el misterioso final, pleno de ambigüedades e incertidumbres. El inicio del cuento evoca las convenciones discursivas del relato decimonónico. El narrador, quien experimenta una suerte de nostalgia, intenta trasvasar a las palabras una experiencia límite:

¿Con qué cuento? Con el color del río Danubio, famoso por azul cuando no es azul, y también dispongo de mi amistad contrariada con Gyula.

Hablar de Gyula me expone al reto de asumir la tarea de explicar un caso de malhadada y concupiscente corrupción de la pureza. (Calderón Fajardo, 2010, p. 71).

La frase irónica, referida al título de uno de los más famosos valsos de Johan Strauss hijo, casi un segundo himno para los vieneses, dan cuenta del desencanto en el que se halla inmerso el protagonista ante una “amistad contrariada” con una mujer que responde al nombre de Gyula y, de quien sabemos, en algún momento habitó en la misma casa del narrador-personaje (una mansión cuya propietaria es un baronesa venida a menos que vive de las rentas generadas por el alquiler de las habitaciones).

El microcosmos doméstico es, según el sujeto enunciador, “fantasmal”. La habitación de Gyula es un territorio “deshabitado”, pues la puerta permanece cerrada y no se manifiestan indicios de que alguien la ocupe. No obs-

7 Una de las características más notorias de la obra de Carlos Calderón Fajardo es la llamada “desterritorialización”, proceso que él impulsa en la narrativa producida a comienzos de los años ochenta y se consolida durante la década siguiente. Al respecto, consúltese: C.López Degregori y J. Eslava (2001). La ciudad secuestrada: Cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa, *Lienzo N.º* 22, 233-280.

tante, esta situación termina pronto: “Hasta que un día la puerta se abrió. Me pareció ver a una joven de tez excesivamente blanca que contrastaba con su pelo negro, parada en el marco de la puerta. Fue una visión que duró apenas un segundo” (p. 71).

Esta suerte de epifanía instantánea implica un anticipo de cómo se desarrollará la historia o qué ángulos recorrerá. Gyula muestra un rostro muy pálido, como si la luz del día jamás llegara a ella. Así mismo, evoca la imagen de la muerte, por la semejanza con la apariencia lívida de un cadáver. La fugacidad de la escena, repetida una y otra vez, también remite a lo espectral: seres que aparecen y desaparecen sin dejar huellas. Y en tercer lugar, como posibilidad de lectura también apoyada en el color del rostro —consecuencia de la no exposición a los rayos solares—, la naturaleza vampírica del personaje, acentuada progresivamente por la serie de indicios que el narrador deslizará a partir de ese momento en torno de la elusiva muchacha.

La misma escena (una puerta que se abre y cierra, dejando entrever apenas unos segundos a la vecina de piso) deviene prospectiva, es decir, anticipa lo que ocurrirá entre los protagonistas a medida que se inicie su interacción: Gyula, en algún momento, ya no estará al alcance de quien la ha descubierto. Se evidencia aquí la sensibilidad “gótica” que impregna la atmósfera del cuento, especialmente en torno de “la muerte en vida” asociada a los vampiros, un tema visitado por muchos autores desde la segunda mitad del siglo XVIII⁸.

Por otro lado, esta especie de juego entre Gyula y el narrador esboza una dimensión erótica a la que poco a poco ingresará el sujeto, víctima de un influjo inexplicable, seducido por ese ser que se apodera de su vida y afectos. Es visible ese entorno cuando se produce el primer ingreso del protagonista a la habitación de la mujer. Al principio, ella está cubierta hasta el cuello, acostada; se deduce una enfermedad que la obliga al reposo.

Una elipsis da cuenta de varios episodios similares, en los cuales el personaje ha descubierto, luego de sortear la barrera de los idiomas, que es hún-

8 Es de mucha utilidad, para el estudio de la narrativa fantástica de raigambre gótica, el libro de Gabriela Mora (2000) sobre la obra de Clemente Palma, a la que se ha hecho referencia en el estudio sobre este autor que también integra esta investigación. Mora sugiere que “de los rasgos que se dan como característicos del gótico, el que se cumple con más frecuencia en las narraciones de Palma, es el empleo de lo sobrenatural, representado en figuras popularizadas por el género, como son el vampiro y los muertos reaparecidos” (p. 121).

gara. En ese punto del relato, ella ya permite una visión parcial de su cuerpo, en ropa interior. No se hace esperar un mayor acercamiento entre ambos:

No recuerdo en qué momento ni cómo terminé metido en la cama de Gyula.

Recuerdo que un día sábado, mientras afuera nevaba, la despojé de su negligé. Salieron a relucir dos hermosísimos senos blancos, suaves como dos nutrias. Por su enfermedad —según me explicó ella—, no podíamos llegar más lejos que eso. Su salud le impedía hacer el amor.

Concluí que a Gyula no le interesaba otro tipo de disfrute que verme echado junto a ella. (p. 72).

La explicación de por qué a la muchacha le está vedada la práctica convencional del sexo, queda apenas sugerida: sus escasas fuerzas no le permitirían sostener las exigencias físicas de una cópula. El nexo entre enfermedad, el vampirismo y la seducción ha estado presente en el mito desde sus orígenes, lo mismo que el poder ejercido por parte de la entidad monstruosa sobre su víctima. En el relato de Calderón Fajardo, el mal que afecta a Gyula se trasfiere progresivamente al narrador luego de que esta lo ha poseído “simbólicamente”, a través de una estrategia hábilmente disimulada por el supuesto estado vulnerable. Es otro de los indicios o pistas —no falta la clásica referencia al hecho de que la mujer no puede ser vista desde la seis de la tarde— que el narrador brinda; este devela, engranaje por engranaje, la verdadera naturaleza de su vecina. Es una progresiva inversión del estado de cosas imperante al iniciarse el cuento. Esclavizado, el protagonista solo sale de casa para almorzar. Su existencia gira en torno de la necesidad de estar al lado de Gyula y el deseo sexual insatisfecho. El primer punto de inflexión se produce cuando, como ya se ha dicho, ambos personajes adquieren los rasgos del otro:

Cada día que pasaba, perdía peso. En cambio, Gyula florecía. Ni de mi parte ni de la suya había preguntas. Ningún comentario. Ningún reclamo ni exigencia alguna. Me había convertido en el que se introducía en la cama de Gyula. Eso era más que infinito.

Un día perdí el conocimiento en su habitación. Cuando volví en mí, estaba en mi cama. Tenía la sensación de haber muerto y resucitado. (p. 72)

La debilidad extrema que experimenta el narrador lo lleva a un limbo entre la vida y la muerte, situación a que lo ha obligado esa dependencia psicológica y somática respecto de Gyula, sobre la cual otro vecino intenta advertirle.

Racionalidad y superstición se entrecruzan, representadas por las perspectivas distintas que los interlocutores adoptan sobre la identidad de Gyula. Dentro de la estructura narrativa, las palabras de Volver, el compañero del narrador, constituyen una revelación irónica y son, así mismo, nuevas señales: la mujer de la habitación es una vampira, a pesar que no cumple con las condiciones que el imaginario colectivo ha elaborado en torno a esas criaturas. Viena, la otrora capital austro-húngara, es una urbe que atrae a los vampiros:

Adoran Viena, la ciudad rebalsa de ellos. Llegan aquí de todos los rincones del mundo. Pero, sobre todo, abundan los que han huido de Europa del este. Habitan las pensiones lúgubres, pero, más aún, pululan los vampiros húngaros. Algunos están aquí desde la época del Imperio Austro-Húngaro. No han dejado nunca de atravesar la frontera, sobre todo, desde que se implantó el comunismo. (p. 73)

Según el testimonio de Volver, Gyula habría arribado en esas oleadas incesantes que han escapado –si nos atenemos al mito– de las encarnizadas persecuciones emprendidas por cazadores implacables, como el profesor Van Helsing de la novela de Stoker⁹, un hombre de canteras científicas que ha emprendido su batalla personal contra estos demonios. Buscan el anonimato y la tranquilidad de una ciudad cosmopolita, donde puedan confundirse fácilmente con el resto de los habitantes sin despertar sospechas. No pasa desapercibido el comentario de Volver en torno de que suelen refugiarse en “pensiones lúgubres” –como aquella donde ellos viven– y el hecho de que la migración se haya incrementado desde que los países de Europa oriental adoptaron el modelo comunista. De ello se inferiría que la libertad anárquica del vampiro en su búsqueda insaciable de aquello que le provee los insumos de la vida, es lesiva contra el orden; por ello, a la manera de disidentes políticos, han decidido dejar sus países de origen, en pos de marcos más propicios a sus actividades: nada mejor para un vampiro que mimetizarse con ciudadanos librepensadores que no creen en su existencia.

9 Van Helsing ha calado profundamente en la cultura de masas. Su figura, recreada en varias series de televisión y filmes, es tan sugerente y misteriosa como la de su poderoso antagonista. Encarna a una modernidad dispuesta a demoler cuanto rezago de los tiempos precientíficos aparezca en el horizonte y que amenace con desestabilizar el orden de la civilización. En el cine, son clásicas las interpretaciones de Peter Cushing y Anthony Hopkins en dos filmes de estéticas contrarias: la neogótica *Drácula* (1958), de la productora inglesa *Hammer*; y *Drácula de Bram Stoker* (1993), de Ford Coppola, versión posmoderna impregnada de guiños literarios y artísticos, que une la historia de Vlad Tepes con la visión de Stoker.

El narrador, luego de las inquietantes revelaciones de Volver, transita por un período de negaciones desesperadas. Sobreviene un alejamiento forzoso y voluntario de Gyula, que mitiga con un vagabundeo cultural que alterna conciertos de música clásica, jazz y cine (Beethoven, Thelonus Monk). Neutraliza su ansiedad con la asimilación de los productos de la modernidad; en aquel afianzamiento y absorción de lo más emblemático de la cultura occidental, el sujeto lucha por liberarse de la atracción que ejerce sobre él su vecina de habitación. Las sombrías alusiones al hecho de que Freud y Wittgenstein, paradigmas del pensamiento del siglo XX, fundaran una escuadra de bomberos especializada en extraer cuerpos de suicidas del Danubio pone en autos al lector en cuanto al destino inevitable que enfrentará el narrador (Calderón Fajardo, p. 73). Remite al principio del relato, cuando el narrador enuncia ciertas características del río Danubio que no corresponden a la de los mitos populares sobre él, derivados de los últimos tiempos del poderío de los Habsburgo, pulverizado por la catástrofe de la Gran Guerra (1914-1918).

Una vez enfrentado con los miedos y las incertidumbres que han descentrado su visión de la realidad, decide emprender una misión: revelar el misterio de Gyula, con lo cual el relato adopta tópicos policiales y de viaje iniciático. Será un Helsing redivivo que no odia el objeto de sus obsesiones, sino que lo venera. Por ello, se reencontrará con Gyula. Este episodio constituye una línea divisoria en el relato, puesto que ambos abandonarán la pensión de la Baronesa para instalarse juntos en la casa de Frau Kraus quien, a pesar de su conservadurismo, aceptará que los dos jóvenes compartan la habitación.

El redescubrimiento mutuo, gracias a la convivencia, permite comprobar la circularidad de las circunstancias que los rodean, pues antes de dejar la otra pensión, Gyula es vista de cuerpo entero por el protagonista, a quien impresionan la transparencia de su piel y su extrema delgadez. Con el transcurrir de los días, los dos manifiestan cambios, descritos antes del episodio de la ducha compartida en ausencia de la dueña. El narrador anuncia que ya recuperó su peso y colores, mientras la chica ya es menos dependiente de la necesidad de permanecer en el lecho:

Olía a talco perfumado. Nos reímos cuando ella me contó que al principio había pensado que yo era árabe. Acababa de bañarse, cabellos negros, lacios y húmedos caían sobre sus hombros. Estaba envuelta en una batita de tela toalla.

Sus muslos habían engrosado ligeramente, lucían contorneados a pesar de la delgadez. Gyula se sonrojó. Con un gesto mecánico se cerró la bata. (p. 74)

Redivivos los personajes luego de la crisis pasajera, inician un recorrido intenso por Viena, que incluye el intercambio de gustos personales y de aficiones, como parte del proceso de transferencia perfilado desde el comienzo de la narración. Ella, a quien parece apasionarle el piano, lo introduce en la ópera; él, por su parte, le enseña a jugar ajedrez. Pese a todo, la imposibilidad de la cópula persiste como un elemento perturbador que se constituye en un símbolo de la prohibición. El protagonista debe conformarse con la sensorialidad efímera que le depara la exposición fragmentaria del cuerpo de Gyula. Es una variante original del tópico del doble, esencial en la narrativa fantástica desde sus manifestaciones iniciales. En este caso, Gyula y el narrador son “espejo del otro” en cuanto la urgencia irracional de estar juntos todo el tiempo que les sea posible sin llegar a la consumación erótica¹⁰. Desde Hoffmann hasta Borges, la dualidad se ha erigido como uno de los registros más importantes y sólidos de las inquietudes de los grandes autores en torno del género:

La importancia y predilección por dicho motivo se explican en función de su aspecto fundamental: el doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad, La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido). Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. Entonces el yo se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo, incontrolable. (Roas, p. 88-89)

El sujeto-narrador afronta una desarticulación de su yo, que tiende a fusionarse con el de Gyula, quien permanece en un claroscuro, en un territorio marcado por las ambivalencias. Eso dota a la muchacha de un halo que impedirá conocerla plenamente, pese a la intimidad creciente. Esta ambigüedad es necesaria para acentuar los perfiles sobrenaturales que invaden la cotidianidad del estudiante sin que él logre controlar la situación, como

10 Asoma aquí una reminiscencia del antiguo relato platónico citado en *El banquete* que explica la separación de los géneros, unidos en un solo ser en tiempos inmemoriales. Divididos, son las partes que se buscarán eternamente a través del ayuntamiento.

ocurrirá luego de la súbita emergencia del personaje apellidado Gabilondo; este acelerará el nuevo y definitivo alejamiento entre los protagonistas. Se trata de un limeño presentado a sí mismo como un viajero empedernido, escritor y rentista. Su ascendente influencia sobre Gyula, basada también en el deseo sexual, quiebra la relación entre el estudiante y la muchacha. Al comienzo se forja un singular triángulo, más o menos llevadero, pero la mudanza intempestiva de Gyula determinará que el narrador asuma un tono conjetural, deductivo en cuanto al real paradero de la chica, a quien imagina viviendo con Gabilondo o en un departamento alquilado por él (p. 79).

Los breves reencuentros con Gyula, en las calles de Viena, no hacen sino convencer al muchacho de que Gabilondo oculta algo. Su caracterización personal del limeño acaudalado es una referencia a toda una tradición dentro de la literatura fantástica:

El diablo habla todos los idiomas; posee todas las nacionalidades. Es escritor, *gourmet*, le gusta hablar de la arquitectura gótica, de marcas de vino y de clases de porcelana. Es el demonio y ha venido por el alma de Gyula. (p. 80)

Pero esta construcción interna, sustentada en el hecho de que Gabilondo también es huidizo, rápidamente cederá su lugar a otra especulación en torno de la identidad del seductor: la de espía que se enmascara detrás de ese disfraz refinado y cosmopolita es más que una caricatura o un estereotipo; revela el desconcierto del protagonista, quien no puede optar con certeza por alguna de esas posibilidades, tanto irracional como racional. Sus últimos encuentros con Gyula, antes de su desaparición, sugieren que ella ha vuelto a mostrar el mismo aspecto pálido y débil. Pero lo que más impresiona al joven enamorado es la erudición enciclopédica de la muchacha, que abarca conocimientos vastos de filosofía, artes, literatura, música, especialmente de los años de la Segunda Guerra Mundial. Alberga la impresión de que es el misterioso Gabilondo quien habla a través de ella, como si la hubiese poseído por completo, anulando en ese acto la personalidad de la famélica mujer. Luego de su último paseo con Gyula, el narrador, una vez más, anuncia sus intenciones: ahora enfrentará a Gabilondo y le exigirá explicaciones. En este punto se lleva a cabo el giro decisivo de las acciones hacia un desenlace sorprendente. El tránsito o pasaje es imperceptible, hábilmente escamoteado en la trama. El protagonista y Gabilondo se encuentran otra vez, en el bar del hotel Sacher. Ahí, donde tantas veces los tres se reunieron, acontece la revelación final que incorpora al relato una

serie de probables lecturas en torno de los acontecimientos. El escritor le confía al estudiante que ha estado en el pueblo de Gyula, en la frontera entre Hungría y Rumanía. El equívoco inicial se aclara; no obstante, no es sobre ese lugar que escribirá una historia, sino acerca de Gyula, la princesa entregada como esposa al príncipe Dracul, quien, ante los horrendos crímenes de su marido, “decidió dormir para siempre y no despertar jamás”. Este es el punto de partida del mito del vampiro moderno, más tarde convertido en ícono de la cultura de masas. El correlato es evidente: la mujer que ha conocido el narrador es un presunto desdoblamiento de ese ser durmiente, semi-histórico, que existe por testimonios de testimonios. La verosimilitud que otorga Gabilondo a su historia exige una reconsideración de todos los sucesos precedentes, aunque no resulte un interlocutor del todo confiable:

Estuve en Gyula para documentarme y allí conocí a la princesa. Estoy seguro de que era ella, una mujer que dormía sin que se supiese desde cuánto tiempo no despertaba. Los comunistas húngaros habían ocultado su historia por razones de Estado. (p. 82)

El narrador se difumina en los terrenos de la confusión; nada es seguro y todas las vertientes que se abren en abanico son legítimas en cuanto a la factibilidad de su realización, desde el desdoblamiento de la durmiente o el engaño cuidadosamente preparado por el escurrizado Gabilondo, un demonio que ha vuelto para ratificar la condena. Incluso el estudiante podría ser una encarnación del propio Drácula, condenado por sus acciones a perseguir inútilmente a la mujer a quien horrorizó con sus carnicerías sin cuento, como sugiere Honores: “El final del relato, abierto, poético, ambiguo, hace preguntar al lector si el personaje ya está muerto, en dos sentidos: como vampiro en sí, o muerto interiormente, por la pérdida del objeto del deseo” (p. 24).

Desde fines del siglo XX e inicios del XXI, la presencia del vampiro en la narrativa fantástica peruana fue recurrente. Ha atravesado por varias etapas, que van desde los usos modernistas hasta los posmodernistas (hacia los años ochenta), que recuperan al ser en gran medida bajo la influencia de la cultura de masas y sus productos, con un punto intermedio –la Generación del Cincuenta–, caracterizado por el tratamiento paródico o humorístico del personaje y su universo.

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo, que toma en cuenta como fuentes inspiradoras las referencias populares o bien la tensión entre la

modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla.

Un autor importante, como Carlos Calderón Fajardo, es autor de textos que no se apartan del todo de los modelos de terror clásico, pero a los cuales se les adicionan componentes tanto metatextuales y paródicos como citas a convenciones cinematográficas y del imaginario colectivo. Sus obras marcan las pautas de una tendencia cada vez más sólida en la narrativa reciente; ella explora el universo vampírico a partir de una mirada ecléctica o híbrida que fusiona lo culto y los productos de dominio masivo y globalizado.

Referencias

- Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Calderón Fajardo, C. (1993). *El viaje que nunca termina*. Lima: Ediciones Pedernal.
- Calderón Fajardo, C. (2010). *La colina de los árboles*. Lima: Ediciones Altazor.
- Calderón Fajardo, C. (2010). Gyula. En E. Honores y G. Portals (Eds.). *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 71-82). Lima: El Lamparero Alucinado.
- Honores, E. (2010). Los que moran en las sombras. Introducción. En E. Honores y G. Portals (Eds.). *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 11-28). Lima: El Lamparero Alucinado.
- Honores, E. (2011). Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. En E. Honores (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica* (pp. 11-35). Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- Mora, G. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Portals, G. (2010). V. En E. Honores y G. Portals (Eds.). *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (pp. 29-48). Lima: El Lamparero Alucinado.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Stoker, B. (2012). *Drácula*. Madrid: Cátedra.

Mundos vagamente humanos: la narrativa de Enrique Prochazka

Carlos López Degregori

Planos, escorzos, diagramas

En la revista *Buensalvaje* 3 hay un breve relato de Enrique Prochazka que es un umbral tentador para adentrarse en esa laberíntica y esquivia arquitectura que caracteriza una propuesta narrativa que no se ha prodigado mucho, pero que ocupa un lugar central en la narrativa peruana reciente. Me refiero a “Hallazgo de ave”, un texto irónico que narra la obsesión de un padre para dominar el extraño, difícil y poco comprendido arte de recostar gallinas venciendo la postura y el equilibrio que les ha señalado la naturaleza. El texto concluye con una reflexión del narrador que es reveladora:

Ahora que lo pienso, el arte de recostar gallinas ha sido una de las grandes herencias de vida que he recibido: me ha guiado entre las dudas y sinsabores de mis tareas de funcionario público, de padre de familia y de escritor de relatos fantásticos. Ahora que lo pienso se me pone la piel de gallina. (p. 22)

Recostar gallinas contradiciendo el equilibrio natural es, sobre todo, un cambio de perspectiva. Se trata de revelar un escorzo extremo, un ojo que descomponen la estructura previsible de la realidad y la religa en un nuevo tejido sorprendente. Ese es el empeño de la narrativa de Prochazka que manipula y deconstruye diversos códigos, intertextos y referencias culturales para rearmarlas en un artefacto pulido en su ambigüedad e impenetrabilidad. Creo que el vocablo “artefacto” es el adecuado para identificar una obra que se regocija en la manipulación y el ensamblaje que brota de

las manos de un mecánico prestidigitador que se mueve con soltura entre trucos y apariencias¹.

Cada década, más o menos hojeo una por una las páginas de las viejas MECÁNICA POPULAR que coleccionó mi padre entre 1955 y 1988, aproximadamente. La última vez descubrí un puñado de cosas, algunas de ellas relevantes para mi relación con la creatividad literaria o de otro tipo (aparte de la sorpresa de reencontrar las marcas de mis intereses infantiles, adolescentes y juveniles). Reviso los artículos porque disfruto su método de atraer el interés del lector presentando los planes y planos de un proyecto. Desde luego que resalta más la foto o dibujo del proyecto acabado. Pero veo en mis subrayados que siempre me interesó más el diagrama, el plano arquitectónico, la lista de materiales, el truco que había que hacer con las herramientas sugeridas. Esas, pienso, son las matrices de mi relación con la literatura. (p. 18)

Como si se tratara de un alucinado mecano (un juguete que supongo manipulaba obsesivamente en su infancia, escoltado por la sombra de su padre), Prochazka articula elementos dispares que provienen de los tópicos fantásticos clásicos, de la ciencia ficción, del cine, de las viejas páginas de MECÁNICA POPULAR, de recónditas páginas de internet y de ese gran demiurgo que es Jorge Luis Borges, para devolver artefactos desconcertantes que han sido recogidos en tres libros. Me refiero a *Un único desierto*, su colección de relatos primigenia, aparecida en 1997; a *Casa*, novela publicada en el 2004; y a *Cuarenta sílabas, catorce palabras*, su último volumen de cuentos publicado hasta el momento. No debe pensarse, sin embargo, que la propuesta de Prochazka se circunscribe a la deconstrucción y a su talento imaginativo para urdir historias. Su aporte destaca, también, por el logro de una textura y la ductibilidad de un lenguaje, casi siempre preciso y rítmico, que lo convierten en uno de los artífices de la prosa en la narrativa de los últimos veinte años, y en su capacidad para producir un estremecimiento que se manifiesta cuando cesa el lenguaje y la dinámica de narrar. “Ahora que lo pienso, se me pone

1 Al respecto son significativas sus referencias que desplazan su literatura a coordenadas que no suelen ser previsibles en la configuración de una poética. Este carácter de escorzo y descentramiento se traslada a otros ámbitos de su existencia. Enrique Prochazka (Lima, 1960) se halla en las antípodas de la imagen habitual del escritor. Sus actividades e intereses se sitúan en la filosofía, el montañismo y se ha dedicado a trabajar en políticas educativas como funcionario del Ministerio de Educación. Él mismo ha reconocido que es casi un desconocido o un extraño en los círculos literarios y que recorre calles, cafés o revisa librerías como un sujeto anónimo.

la piel de gallina”, afirma el narrador, mientras recuerda la obsesión de su padre, y esa es la sensación que perdura en el lector.

El testimonio de Prochazka revela adicionalmente, su interés por los “planes y planos”, por los diagramas que ocultan un centro esquivo, y ese es un elemento crucial en su novela *Casa* y en dos relatos de *Cuarenta sílabas*, *catorce palabras* que voy a intentar rearmar como si se tratara de las instrucciones en las páginas antiguas de MECÁNICA POPULAR.

Arquitecturas

El primer párrafo de esta breve novela, exacta en su clave y estructura, es fundamental a la ambigüedad de la trama y a las dimensiones de una identidad y un proceso de conocimiento que deja perplejo al lector:

Alguien (mucho más que él) se golpeó la cabeza contra el grueso pie de la lámpara al caer.

Nada. (Eso estuvo bien.)

Nada.

Quince años atrás había estado recobrando el conocimiento. Ahora sonreía al recordarlo: siempre es muy gracioso no saber dónde estás, qué fecha es, no poder decir de antemano si mides menos de cinco pies o más de seis, qué edad tienes, etc.; pero debió haberle dolido mucho entonces, y sangra quince años mayor que él brotaba de una herida enorme en su cuero cabelludo. (p. 13)

Alguien ha sufrido un accidente y despierta quince años después. Pero el paréntesis añade una escueta información desconcertante: ese “Alguien” no es del todo el personaje que aún no conocemos; es Él, eso es claro, aunque lo desdoble, lo exceda y envuelva para convertirlo en un mero signo de interrogación. Entre esos dos linderos, *Alguien-Él*, se sitúa una amplia zona indeterminada que en el inicio de la novela aparece designada con una precisa palabra que se repite dos veces: “Nada. (Eso estuvo bien.)” y “Nada” sin ninguna otra aclaración. En el primer caso se está justificando el valor y la importancia de esa “Nada”; su ocurrencia tuvo una finalidad, fue una nada productiva en tanto puso en marcha un mecanismo controlado por algo o alguien. En el segundo caso, la presencia solitaria del término muestra su impenetrabilidad, su carácter velado que exige ser esclarecido. Ese proceso de la sombra o del vacío del sentido a una esquivia inteligibilidad

es el motor de la trama. *Casa* relata, así, el derrotero de esa nada que exige ser colmada y en ese devenir participan tanto el personaje como el lector. No es gratuito que el vacío se desencadene al golpearse con una lámpara que es un elemento dador de luz. El golpe anula la claridad y el despertar del personaje, en el primer párrafo, sugiere, esa semipenumbra. Iluminar es siempre esclarecer, aunque en esta extraña novela el resultado sea una nueva veladura. Ese propósito es verbalizado por el personaje ante su analista unas páginas más adelante:

—Estoy amnésico... Watson. Hace un par de días me desperté en el suelo con la cabeza ensangrentada. En el instante anterior yo tenía poco más de treinta años; de pronto tengo cuarenta y seis y soy un ermitaño incomprendible que habita una obra de arte recién lavada, junto con dos hijos, un mayordomo paternal y un chofer gordo. Mi esposa murió hace años y yo ni siquiera lo sabía. Quince años de mi vida han sido abolidos, sino... arrimados, puestos a un lado (*solera, clinamen... bab*). Y no sé qué lado es ese. Quiero saber quién fui, quién soy y por qué he sido eso que he sido. He ahí el problema, Watson. Mi sospecha es que eso pasa primero por saber por qué diseñé lo que he diseñado. Pienso que solo así sabré si estoy condenado a seguir siendo... vamos: quien mis obras señalan que he sido. (pp. 36-37)

La estrategia del narrador es certera y entrega en la confesión del personaje las pistas indispensables que requiere el lector. Sin ignorar la multiplicidad de falsas pistas y extraños escorzos, puede resumirse la historia de *Casa* en unos pocos trazos. *Alguien* es el reconocido arquitecto Hal Durbeyfield que acaba de despertar de un estado de amnesia. Habita una extraña edificación imaginada y construida por él como un espacio para ocultar y contemplar un secreto. Su mujer que lo acompañó alguna vez en los secretos del albismo, una extraña doctrina que ha influido en el diseño y la blancura absoluta de la edificación, ha fallecido y mantiene con sus dos hijos una relación áspera, distante y colmada de conflictos y rencores no explícitos. Los otros personajes son Clarke, el mayordomo que sabe más de lo que parece, y el psiquiatra que lo apoyará en su pesquisa.

Casa se manifiesta así como una novela-enigma que respira en función del dato escondido y de sutiles intertextualidades. Por lo pronto, Hal es una especie de detective, solo que su investigación está focalizada en esa zona de niebla que alberga su existencia; pero la novela es también un relato fantástico en tanto la casa es un objeto inanimado que en algún momento asume las características de un ente vivo y que termina controlando el

destino y las acciones del protagonista. Ambos aspectos se fusionan, como señala reveladoramente el fragmento ya citado. Hal debe esclarecer por qué edificó la casa, cuáles fueron los patrones que motivaron su alucinante arquitectura y descubrir por qué se encerró en ella para ser al mismo tiempo un custodio y un prisionero. Igualmente, debe entender las razones que han condicionado el dolor en las relaciones con las personas que lo rodean y que aparentemente están unidas al secreto de la casa.

Hay dos aspectos adicionales que merecen destacarse. El amplio arco de amnesia ha sido un periodo de inconsciencia, pero también de transformación. Se explica de esta manera la hermética sentencia del narrador en el primer párrafo ya citado: “Quince años atrás había estado recobrando el conocimiento”. La estructura lingüística del enunciado que articula una perífrasis verbal, apunta a la idea de la continuidad de una acción que se inició hace quince años pero que continúa en su manifestación. Es un despertar paulatino, el ciclo necesario para que *Alguien* se transforme en Él. No es arbitrario inferir que estamos ante una metamorfosis y que la casa es el inmenso capullo que envuelve esa conversión. Esta dimensión casi entomológica le otorga a la historia un *fatum* que se ubica por encima de cualquier deseo o decisión. La metamorfosis obedece a un llamado ancestral, casi biológico que, por cierto, es central a partir del tercer capítulo de la novela.

El otro aspecto es la identificación del agente transformador. Este ha sido la Casa: “mis obras señalan lo que he sido” (p. 37), afirma Durbeyfield y con estas palabras reconoce una direccionalidad, un destino trágico que él mismo identifica como condena: “estoy condenado a seguir siendo” (p. 37). La casa es, pues, el tercer agente de la acción en la novela. *Alguien*, Él y la *Casa* forman un triángulo equilátero, como son tres los peldaños que hay que descender para alcanzar la cámara que alberga el secreto de esta historia.

Los dos primeros capítulos de la novela, que son los más extensos, están dedicados principalmente a presentar y describir las maravillas y horrores de una construcción que se resiste a mostrarse y entregarse. “Una casa vive únicamente de hombres como una tumba”, sentencia el verso de Vallejo que es el epígrafe del primer capítulo y que identifica a la casa como una entidad animada y perversa capaz de guardar y de acabar con sus moradores. Es significativo que la palabra *Casa* siempre aparezca en el relato escrita con una letra mayúscula. Este índice lingüístico la personaliza, la dota de aliento e individualidad. No es cualquier *casa*, sino la *Casa*, la única posible, el personaje más ambiguo y complejo de esta breve novela. La superposición

de descripciones y atributos la van revelando y velando hasta casi esfumarla en la blancura que la envuelve. *Casa*, usemos la categoría gramatical de sustantivo propio, es un laberinto, por supuesto, indeterminado en sus espacios y dimensiones. Son continuas las sorpresas de Hal Durbeyfield cuando explora y analiza su diseño:

En el camino hacia la puerta el arquitecto y su invitado se detuvieron por un momento en el umbral del salón. Aden discurría animadamente acerca de la conformación de tal o cual recinto cuando Hal volvió a sentir ese hormigueo que lo había puesto tan irascible media hora atrás. Esta vez pudo identificar la causa. Las paredes se estaban disolviendo ante sus ojos. (p. 41)

Casa es así un espejismo arquitectónico, un nudo de geometrías, formas y puntos de fuga; su diseño parece bastarse a sí mismo y está dotado de voluntad aunque su finalidad sea esquivada para Hal y el lector. Poco a poco nos envuelve la sensación de que la edificación está dotada de vida y en esa delgada incertidumbre se instala el estremecimiento fantástico. Ella, como reconoce Hal, “trata de decirme algo” (p. 30), pero al mismo tiempo esconde su secreto y para ello recurre a trampas y espantapájaros. Ya he señalado que la arquitectura de la edificación y la enunciación del narrador se alimentan mutuamente. La casa tiene falsos ángulos, espantapájaros y trampas que se reflejan en las falsas pistas y referencias culturales que parecen funcionar más como mecanismos de extravío.

El más visible, tal vez, es el tejido intertextual que establece la historia con el film *2001 Odisea del espacio*, de Stanley Kubric, y que ha sido señalado por Vila Matas y Daniel Salvo. El nombre del arquitecto, Hal, remite obviamente a la HAL 9000, la computadora de la película de Kubric que se inspira en una novela de Arthur C. Clark. Confunde, igualmente, que se llame Clark, como el autor de la novela homónima, el extraño mayordomo que más parece un guardián y que posee un doctorado en filosofía. Me parece, sin embargo, que estas referencias funcionan más como elementos distractores a la manera de los falsos ángulos y espantapájaros de la edificación. Con la misma sospecha, podríamos tejer intertextualidades con la película *Tess* de Roman Polansky, basada en una novela de Thomas Hardy, en la que un labrador John Durbeyfield busca recuperar su linaje que se remonta a los remotos orígenes de Inglaterra en la época de Guillermo el conquistador. Durbeyfield es igualmente el apellido del arquitecto y también quiere recobrar un amplio arco de existencia extraviada. Aunque tal

vez, la relación de *Casa* con las dos películas mencionadas no está en las coincidencias de los nombres, sino en la escenificación de un largo proceso del que solo quedan vestigios. En la película de Kubric es crucial el monolito que esconde el secreto del desarrollo de la humanidad, desde su etapa prehumana hasta la conquista del cosmos. La escena final del astronauta Bowman, envejecido y encerrado en una escenografía de perturbadoras simetrías, contemplando la negrura del monolito, puede ser equivalente al estupor de Hal, ensimismado en la blancura de *Casa* y aguardando que ella le entregue finalmente su secreto. Pero estas no son referencias fiables y únicamente buscan ofrecer un falso mapa de orientación. Igualmente equívocos pueden ser los títulos de los libros que alberga la cámara secreta que describen un amplio arco desde la antigüedad clásica hasta el siglo XIX. La lista completa es la siguiente: *Odyssey*, *Cyrano of Bergerac*; *L'Art d'aimer* y *Les Métamorphoses* de Ovidio; *Letters* de Pedro Abelardo; *Tristram and Iseult* y *Der letzte Mohikaner*; las obras completas de Shakespeare en español, *Celtiad* de Bronson, una *Storia de l'Imperio Romano* y tres Biblias diferentes. Como puede observarse, son piezas literarias que no guardan relación entre sí, salvo el hecho de sugerir un laberinto de varias lenguas y el tratarse de traducciones. Son versiones de un original que no está presente de la misma manera que las dos películas mencionadas, pues estas se nutren de dos novelas. La superposición de capas y veladuras contribuyen a reforzar esa sensación de secreto e incertidumbre, porque tanto la edificación descrita en la novela como el entramado del discurso se sostienen en una elipsis. Muestran muy poco, escamotean una porción incalculable que exige ser revelada. El último párrafo del segundo capítulo señala el acceso al centro del laberinto:

Tres peldaños y las paredes se alejaron de sus dedos. Estaba en las tinieblas de la habitación central y secreta de ese edificio tan ajeno y a la vez tan perturbadoramente *suyo*. No halló ninguna puerta en el umbral desnudo. No había necesidad, pensó: a nadie que accediera a los ocultos pasadizos que nacían de su propio guardarropa tendría por qué negársele ya el paso a la cámara final, al *sancta sanctorum* que —Hal estaba ahora seguro— encerraba el misterio de sus quince años perdidos. Buscó el interruptor de la luz, y ya no lo sorprendió hallarlo— con el primero y más natural de los ademanes. (pp. 66-67)

Hal ha accedido a un espacio perturbador, pero *suyo*: el *sancta sanctorum*. La expresión latina alude a lo más santo de todo lo santo y le otorga a la edificación un sentido adicional: el ser el templo por excelencia y el

recinto que devolverá la luz extraviada que origina la novela. Si Durbeyfield perdió la memoria al golpearse la cabeza con una lámpara, una nueva luz colmará esa “nada” mencionada en las primeras líneas de *Casa*. Es sumamente significativa la precisa descripción del recinto:

Mucha nada y muy blanca, eso era la embrutecedora propuesta central, eso la luz unánime que todo lo impregnaba, eso las paredes esmaltadas y el piso de mármol, eso las aristas y los rincones negados con curvas que tachaban los volúmenes, mentían las distancias en aquella leche sin sombras y lo dejaban con la onírica, poderosa impresión de estar habitando el interior de una pelota de ping-pong. (p. 74)

El oxímoron *nada-luz* fija el objeto que resguarda el secreto de la casa. Se trata de un conjunto de cuartillas burdamente unidas para formar un crudo libro manuscrito. El extraño texto aparece acompañado de otros libros, calificados por el narrador de comunes y corrientes, aunque poseen un rasgo singular; se trata, como ya se ha mencionado, de traducciones. La precisión es importante. Una traducción es una glosa, es la sustitución de un texto por otro que es exiliado de su sistema lingüístico original para ser recodificado con mayor o menor fidelidad en otra lengua. La presencia del texto manuscrito al lado de un conjunto de traducciones, sugiere que este es también una glosa, aunque su fuente no sea otro libro. Fascinado por la imaginación borgiana, Prochazka establece la correlación libro-universo. El conjunto de todo lo existente y el devenir de la humanidad existen en un libro, existen en el manuscrito dictado por el Mista peo (el gran hombre); la versión del arquitecto es su glosa, testimonio y evangelio.

En este capítulo el enigma empieza a esclarecerse. Hal Durbeyfield, en un periodo anterior de su vida viajó a la Península del Labrador para hallar la estructura paradigmática de toda construcción humana: un domo de pieles, perfectamente tensado, sobre un armazón de abedul. La redondez del domo se complementa con la sensación de Hal al irrumpir en el recinto secreto como si “estuviera habitando una pelota de ping-pong” (p. 74); es decir, la casa diseñada por Durbeyfield acata la forma ancestral y permanente. Un flujo de reverberaciones y simetrías anuda la novela. El libro es la versión del saber del Mista-peo, la reconversión en un sistema lingüístico de una iniciación que brindó sus sentidos y secretos solo por señas. Y en este punto, el texto redactado y la arquitectura se fusionan. La casa deja de ser únicamente el recinto o el templo que custodia al libro; ella es la traducción espacial de las palabras del texto; o, a la inversa, las palabras son el intento

de representar el laberinto de una edificación que compendia el derrotero de la humanidad.

Como sostiene Bachelard en *La poética del espacio*, la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. La casa es un ente dinámico, es continuidad, un cosmos que se fija en dos coordenadas: la primera imagina la edificación “como un ser vertical; se eleva”; la segunda, la asume como “un ser concentrado” en tanto reclama “una conciencia de centralidad”. Movimiento y quietud aparecen aquí unidos, devenir y cristalización. Bachelard establece una analogía de la arquitectura de una casa con la propuesta del inconsciente colectivo de Jung:

Tenemos que describir un edificio y explicarlo: su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del siglo XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se irguió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de estos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en la capa más profunda restos de fauna glacial. Esta sería más o menos la estructura de nuestra alma. (p. 29)

La comparación de Jung para explicar la naturaleza humana es análoga al saber que oculta el manuscrito y al diseño de la edificación de Hal Durbeyfield. Ambos son cifras de ese proceso que se remonta a los orígenes y que se preserva en las transformaciones. El movimiento de la verticalidad unido a la concentración de lo que permanece. El capítulo 3 entrega la epifanía del arquitecto:

Aplastado por esa doble y fulgurante visión de su laberinto privado, Hal Durbeyfield, minotauro de sí mismo, rodó por el suelo de mármol. Aún conservaba el manuscrito entre las manos.

Nada.

La Nada. (Eso no estaba bien.)

Basta. Ya era suficiente. (pp. 85-86)

Hal Durbeyfield ha recuperado la memoria. La *nada* adquiere un sentido de plenitud en tanto texto y la edificación es un compendio del cosmos; el narrador es enfático al respecto:

Le Corbusier había querido explicar aquella imagen mecánica de la casa-máquina para vivir: la tundra había mostrado a Durbeyfield que una casa

era un compendio del cosmos: un artefacto, como todo templo; pero entonces también un templo como todo artefacto. Por sobre todas las cosas, Durbeyfield había aprendido que una casa era una fosa común. (p. 90)

La memoria recobrada ilumina la conciencia de Alguien que escribió un libro a lo largo de quince años y edificó una casa para recluirse en ella. De manera análoga a Ts'ui Pên, el personaje de Borges del relato "El jardín de senderos que se bifurcan", que se retira para escribir un libro y construir un laberinto, Hal Durbeyfield cristaliza la epifanía recibida en Labrador. Reunir en un punto la historia de la humanidad y encerrar en su templo edificado el mandato absoluto de la especie que exige la perpetuación infringiendo el tabú del incesto. Alguien ha usado a Él para manifestarse y cumplir el trágico mandato establecido con la mediación de la edificación y el texto. Él ha tratado de romper ese designio establecido golpeándose con la lámpara para con la nada y el vacío disipar el mandato.

Las breves páginas del último capítulo articulan el enfrentamiento final entre Alguien y Él. Si a Él se le ha conminado al incesto y la casa es el templo que debe enmarcar ese ritual, Él debe anular a Alguien y a la edificación:

Tal vez, solo tal vez, sería todavía posible hacer el intento de convertir la Casa en algo diferente al inexplicable enredo que reverberaba ante sus ojos, ante su razón. (Durante un momento divertido se imaginó comprando muchos galones de pintura de vivos colores... ¿por qué no?). Pero ¿era suya esa mutación? ¿Le era dado ese lujo? ¿Y qué podía hacer con el poema, ese otro pasmoso laberinto que Alguien había calcado sobre el de la especie humana? [...] El legajo había cumplido su papel de maniobra remolona, de respuesta a la obcecada voluntad de preservación de la especie. Trabajosamente y sin saberlo, Alguien había propiciado y mantenido viva la voz fósil que lo había trocado en un poeta monumental. Uno, además, lo suficientemente hábil como para redondear la culminación de su obra con ese suicidio *fallido*, ese golpe con la lámpara justo donde tenía más pelo —astutas directivas de la Reina de Corazones, supuso². (pp. 120-121)

La novela concluye con la cancelación de esa voz fósil y la disipación del laberinto. Simulando una pequeña inmolación, que es un ritual de sacrificio, Hal coloca en el suelo el único ejemplar del texto como si fuera una diminuta edificación con un techo a dos aguas y lo quema. Luego cierra el portón de la Casa Durbeyfield y se aleja mientras el humo asciende en una

2 Sin guion de cierre.

columna helicoidal. La historia ha anudado todos sus hilos y aunque el lector puede quedar un poco descorazonado, pues la resolución del misterio no está a la altura de la incógnita del inicio, sí percibe el exacto mecanismo de tensión acumulada que no deja un solo cabo suelto. *Casa* tiene la rigurosidad y exactitud de un acertijo y, como señala Vila Matas, estamos ante un libro “estructurado como si el cerebro del autor fuera tan audaz y laberíntico como la casa de su novela”.

Mundos de formas vagamente humanas

Un año después de la aparición de *Casa*, Prochazka publicó *Cuarenta sílabas, catorce palabras*, una colección heterogénea de relatos escritos en un amplio arco cronológico que va de mediados de los años ochenta al año previo a la aparición del libro. Es elocuente que en una nota que cierra la primera parte del volumen, se refiera el autor a la larga gestación de “Tú, que entraste conmigo...”: “Escribí la primera mitad en 1984 y estuvo quieto e intocado durante catorce años. En 1998, durante un colorido viaje a Aya-viri, me atreví a transcribirlo y terminarlo”³ (p. 148).

Una “escritura lenta” precisa el autor en su nota. Pero la redacción de las primeras páginas del inicio del cuento, para hundirse a continuación en un mudo vacío que es roto catorce años después, recuerda el largo intervalo de Hal Durbeyfield, recluso en su casa durante quince años en la niebla de la inconsciencia y la escritura de un manuscrito. Sé que la realidad biográfica de Prochazka y los años ocultos del arquitecto –son catorce y un poco más– pueden ser simples coincidencias, pero es tentador suponer que existe una direccionalidad más que humana, o no-humana, o anti-humana que marca el sentido de nuestros actos y existencia, posibilidad que es una de las constantes del discurso fantástico.

Catorce son también las palabras en náhuatl y ocultas en la piel de un jaguar que, según el relato de Borges, contienen la verdad y la revelación última del universo. Esta estrategia intertextual y especulativa está presente en los dos cuentos más sugerentes del volumen. Me refiero a “Tú, que entraste conmigo...” y al celebrado “Test de Turing”. Ambos comparten, igualmente, el planteamiento de un enigma que exige su resolución. El mis-

3 Las citas de los relatos corresponden a la primera edición de *Cuarenta sílabas, catorce palabras*. Lima: Lluvia editores, 2005.

mo Prochazka ha declarado que su escritura persigue la insinuación de un diagrama, y no el logro de un texto cerrado y acabado⁴.

Un diagrama es la representación gráfica de determinadas ideas o fuerzas, al igual que un plano arquitectónico. Ese es un vínculo entre los dos relatos mencionados y *Casa*, en tanto suponen la aventura de esclarecimiento que debe emprender ese “lector–detective criptófilo”, reclamado por el autor, para acceder a un ámbito que nos elude y que está en el diseño laberíntico de una edificación absolutamente blanca en *Casa*, en el programa de un sistema inteligente en “Test de Turing” o en el tejido del tiempo que se pliega con el hombre futuro y produce un “seno ignoto de oscura autointeligibilidad” (p. 109).

Los dos relatos optan por un narrador homodiegético que dice mucho menos de lo que sabe y cuyo secreto hay que deducir. Mientras en *Casa* el lector comparte la incertidumbre e ignorancia del arquitecto Hal Durbeyfield y lo acompaña paso a paso por los ángulos de la edificación en su tarea de recuperar los años perdidos y el sentido de la casa, en “Test de Turing” y “Tú que entraste conmigo...” la mecánica es inversa. El lector debe aquí empeñarse en una tarea de desenmascaramiento del personaje narrador que va dejando sus insólitas pistas. Se trata de fusionar el esquema de razonamiento del relato policial con “el postulado fantástico pero no sobrenatural” que reconocía Borges en el prólogo a *La invención de Morel*⁵.

4 En un reciente texto, Prochazka ha señalado lo siguiente: “Yo cuento para un lector cualquiera, también: pero mi lector ideal no es un lector, es un detective del lenguaje, de los atributos del significado, de los símbolos. Mientras que el lector cualquiera cierra el libro más o menos satisfecho, el lector criptófilo al que yo apunto –que no es otro que yo mismo cuando leo– no ha podido resistir la tentación de leerlo con un marcador amarillo, con un lápiz para llenar de notas y flechitas sus páginas que, precisamente por eso, lo entretienen, más, lo divierten aunque sean pesarosas y narren corazones destrozados o cabecitas degolladas. Yo escribo desde unas pocas frases y hacia un diagrama, no hacia un texto acabado. El diagrama es la representación gráfica completa y fiel de las fuerzas que dan cuenta de que lo narrado en ese texto que aún no existe, pero que existirá cuando lo termine. Y yo escribo para que mi lector- detective criptófilo reconstruya en su casa (o en su cueva / blog / torre de marfil / cubículo / W.C.) ese diagrama a partir del texto que le ofrece la editorial, empacado engañosamente en forma de libro. Pero mi mensaje no es el libro, es el diagrama: y duermo bastante en paz esperando una llamada, que no llega nunca, anunciándome que Alguien ha desentrañado la clave”. Prochazka E. (2013) De qué va lo que escribo. *Buen salvaje* 8, p. 18.

5 Borges, Jorge Luis. Prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 14.

Con estos dos hilos se va recomponiendo el *diagrama* que es el verdadero corazón de las ficciones de Prochazka.

Hay otro aspecto singular en estas historias, pues las dos suponen una reformulación original e irónica de los tópicos de la ciencia ficción. Partiendo de la categoría de lo “maravilloso instrumental” de Todorov, Lola López Martín explica que los relatos de ciencia ficción se sustentan en avances y propuestas científicas en un orbe que “comparte las leyes racionales del mundo que habita el lector”, puesto que en ellos la experimentación y manipulación tecnológica nace de la mentalidad de las sociedades modernas y de los logros del progreso⁶. Esa es la identidad de estos dos cuentos en los que un punto fantástico –y no sobrenatural– es el centro del diagrama. Alrededor de él, en círculos sucesivos, el narrador va dejando pistas extrañas en un universo aparentemente estable y conocido.

“Test de Turing”, que es el relato más elogiado de Prochazka se abre con una declaración insólita y categórica del narrador:

La Universidad me hizo perfecto. Hizo perfectas mis argumentaciones, afinó a la perfección mis silogismos y categorías, me hizo capaz de razonamientos perfectos y me colocó en el perfecto centro de un perfecto dilema. Todo ello me condujo a una soledad quizá innmerceda, pero también perfecta. Cuando supe esto decidí rebelarme, pero ya no quisieron permitírmelo. Quizá hicieron bien. (p. 19)

El inicio del cuento anuda dos aspectos que desconciertan al lector: la autopercepción del narrador como entidad perfecta y su rebelión ante esa naturaleza. Y entre ambos puntos se sitúa un agente omnipotente ubicado en el ámbito académico que ha sido el causante de ese estado y de una derrota que se insinúa. La exactitud de Prochazka para plantear un acertijo es análoga a las primeras páginas de *Casa*. A partir de este punto enigmático el relato progresa desplegando una escenografía y unos pocos agentes de la acción.

El narrador es un filósofo especializado en Leibniz, quien recibe una oferta para trabajar en la misteriosa Universidad de F. Cada página acrecienta el desconcierto y la inseguridad del entorno donde se desarrolla la historia. El protagonista no tiene la obligación de dictar clases y sus horas transcurren en interminables navegaciones por internet buscando datos inútiles. El espa-

6 López Martín, Lola “(Fanta) ciencia ficción hispanoamericana: Teoría y definición del género”. En Honores, Elton (coordinador). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de metáfora editores, 2011, p. 96.

cio es un entorno vacío del que no existen referencias ambientales, salvo el sonido que hacen los pies al rozar las losetas amarillas de una cafetería casi desierta con mesas en las que se sientan casi siempre los mismos alumnos. En ese ámbito desdibujado aparecen dos personajes que serán los únicos que interactuarán con el protagonista: Quiroz un especialista en programación de computadoras y “sistemas expertos” y Yumiko, una alumna que está preparando su tesis sobre Leibniz y a la que el narrador debe asesorar.

Los días y meses transcurren en partidas de ajedrez y largas conversaciones que revelan la agudeza y el cinismo de Quiroz y de Max. Son discusiones sobre los “sistemas inteligentes”, la metafísica de Leibniz y la inconsistencia y desorden de la realidad. La ficción deviene así en especulación y en una estrategia dialógica que añade incertidumbre con cada nueva intervención de los personajes. Es en estas coordenadas que aparece el test de Turing explicado con todo detalle en el relato:

—Mira, el test que desarrolló Allan Turing es una de las pruebas clásicas para validar la inteligencia artificial. Estuvo de moda hace un par de décadas. Te coloco ante un teclado y una pantalla; te presento a dos interlocutores a los que sólo tienes acceso por ese medio; uno es un ser humano. El otro un programa igual de preparado para sostener una conversación estúpida. Contando solo con sus textos para decidir, tienes una hora de chat con X e Y para determinar cuál “Fue parido por mujer” como se dice en... (pp. 29-30)

Quiroz confiesa que los sujetos con los que experimentó solían tomar por *software* a verdaderos seres humanos y añade una atingencia perturbadora al señalar que las máquinas pueden creer sinceramente que son humanas. A partir de este punto de inflexión el relato despliega sucesivas vueltas de tuerca. Max decide programar a Gottfried, una máquina que posee un sistema de inteligencia artificial, con la filosofía de Leibniz. Max alimenta así a la computadora con el canon leibniziano que incluye la *Monadología*, la *Profesión de fe*, el *Nuevo ensayo*, la *Teodicea*, entre otros trabajos, con la finalidad de absolver cualquier pregunta sobre la filosofía de Leibniz; más tarde ajusta mejor a Gottfried con la biografía y las experiencias del filósofo. El proceso de preparación ha culminado y la computadora está lista para engañar a Yumiko, quien es invitada a ser el sujeto humano contra la máquina filosofante en el test de Turing.

La vuelta de tuerca de las páginas finales dismantela todas las suposiciones y expectativas que el lector ha construido y revela, además, la auto-

conciencia de perfección y la rebelión del narrador-protagonista planteada al inicio del relato:

No hay manera de comunicar lo que sucedió entonces. Diré, a falta de palabras adecuadas que el mundo se borró, o se compactó a una forma vagamente humana: la mía. Mi cuerpo, rígido y pesado como una piedra, contenía una compacta enormidad de nada, vacío y repleto al mismo tiempo. La sensación de impotencia, de límite de *obligación* era atroz. Una oración estaba a la vez siendo grabada a fuego en mi conciencia y extraída dolorosamente de mi intuición. Una y otra vez: *Max es un sistema experto. Yumiko es su programadora. Quiroz controla. Max es un sistema experto. Yumiko es su programadora. Quiroz controla. Max es un sistema experto. Yumiko...* (p. 53)

Quiroz y Yumiko han creado a Max, un sistema de inteligencia artificial perfecto, pero inconsciente de su propia artificialidad. Ahora debe ser desconectado, como Hal en el film *2001 Odisea del espacio*. Prochazka, que es sutil en las intertextualidades, despliega sus insólitos hilos: la canción infantil que balbucea Yumiko, es la misma que aprendió Hal de su programador en el film y que entona a modo de despedida cuando es desconectado por el astronauta Bowman.

Todas las evidencias y suposiciones del lector se derrumban y el test de Turing adquiere su verdadera dimensión. El sujeto humano experimental en el test no es otro que el lector, quien se ha estado enfrentando a los interminables diálogos de los tres personajes. El aire de extrañeza lo envuelve y lo introduce en esa tenue zona de estupor y ambivalencia. “¿Qué es cierto?” puede el lector preguntarse con Max. Al igual que Borges, Prochazka utiliza en este cuento una estrategia especulativa y hace suya la perspectiva de los sabios de Tlön, quienes afirman que la filosofía es una rama de la literatura fantástica. Las referencias filosóficas en Prochazka, a pesar de su profesión, parecen actuar como mecanismos de deleite ficcional, además de su mirada irónica e implacable que desnuda las imposturas del ambiente académico, la fascinación por la tecnología o la confianza en la posibilidad de alcanzar alguna certeza. Max, paradójicamente, sabe más que Yumiko, Quiroz y el lector; es la “mente más potente”, como declara el epígrafe de Leibniz, y posee tal vez la clave que insinúa Gödel en el otro epígrafe. Pero él se hunde en la nada con su secreto y desaparece ante los ojos del lector.

El diseño de una realidad alternativa, a la manera de los sabios de Tlön o de los universos simultáneos en “El jardín de senderos que se bifurcan” o las claves encerradas en “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, es la

propuesta de “Tú, que entraste conmigo...”, un relato que acrecienta las especulaciones filosóficas y las articula con ciertos tópicos de la ciencia ficción.

El relato se presenta bajo la forma de nueve breves capítulos que desarrollan el encuentro en un espacio agreste de Beatriz Matheu, una estudiante de historia que está explorando unas cavernas, y un extraño que se autodenomina Dante. Como es habitual en la narrativa de Prochazka, el inicio de la historia se sitúa en un ámbito de incertidumbre e ininteligibilidad. El primer capítulo presenta a una voz aparentemente omnisciente que observa a una mujer joven fastidiada por una piedra en su zapatilla, mientras fotografía un paraje desértico. El narrador describe con exactitud las acciones de Bea, así es denominada la personaje, y conoce igualmente su interioridad. De pronto se produce una modificación crucial:

Antes de proseguir con mi relato, hace falta señalar que Bea era una chica muy dulce y muy tranquila, de inteligencia superior al promedio y de una entereza física más que adecuada a la excursión que tan alegremente había planeado. Lo que ocurrió a continuación solo puede ser explicado —de hecho, se explica totalmente— como un momentáneo y pasajero arrebató de frustración.

La galaxia giraba, devorándose a sí misma en un remolino cósmico. Modesto jinete de una de sus espiras, el sol perseguía infatigablemente a Ras Alhage, la inalcanzable estrella blanca del Serpentario. Sobre la superficie del planeta que la albergaba, la foránea vida nacía, crecía, mataba y moría. Equidistante de dos cordilleras anonadadas por las eras, central sin querer en el desierto bermejo, Beatriz Matheu, estudiante del último año de historia en la universidad de Liache, lanzaba iracunda su zapatilla al horizonte imperturbable. (p.103)

El narrador ha mudado su perspectiva y nos percatamos de que es un personaje; adicionalmente las referencias astronómicas, los toponímicos estelares y la insinuación de vastos ciclos introducen una extrañeza en la historia que no abandonará al lector en los capítulos siguientes. Diversos aspectos son introducidos en forma gradual, alimentando la sensación de inseguridad. El personaje tiene una estatura inusual para los seres humanos (mide más de dos metros), utiliza extraños artefactos (un tubérculo, por ejemplo, que lo utiliza irónicamente como encendedor) y se encamina hacia el “Qahriq”, un punto que anula el espacio y el tiempo y que conduce al “Gran Alarán”. Allí queda Ucronía y allí conduce a Beatriz con quien entabla una relación que oscila entre la amistad intelectual y un sentimiento amoroso sublimado e imposible.

A partir de este punto el relato se aboca a describir un universo alternativo, a la manera del planeta imaginado por los sabios de Tlön. Se trata de Ucronía, una utopía situada en unas coordenadas evasivas e inciertas. Allí el tiempo no transcurre linealmente, sino que se pliega y envuelve a seres que carecen de rostro y nombre. Las relaciones de causalidad son múltiples y se manifiestan en forma simultánea sin importar el orden ni las contradicciones. La tecnología se confunde con la filosofía, la magia y el poder absoluto del lenguaje:

En realidad lo que hago es un esfuerzo para describir sus bases teóricas, reduciéndolas a una simplificación muy burda... Déjame seguir. Hay sistemas que no funcionan en absoluto. Otros sirven para explicar un hecho en relación con muchas verdades posibles, surgidas de otros sistemas. Otros son sistemas de espectro muy cerrado, hasta unívocos. Hay sistemas de comunicación entre dos relaciones preexistentes y otros que realizan lo que solo podemos llamar creación. Por cierto, también los hay de destrucción puesto que construir y destruir son dos nombres para una misma cosa. (pp. 115-116)

Prochazka diseña minuciosamente un universo alternativo que está situado en el futuro. El extraño, que se autodenomina Dante, es un ser que forma parte de una humanidad venidera que ha ocupado el planeta Marte y que se apresta para conquistar la galaxia. Pero su parábola no es ejemplar ni pretende cuestionar el presente ni el futuro; es sencillamente una especulación lúdica, un diálogo alucinado entre Bea y Dante que tiene como escenario el árido desierto del planeta rojo, porque ese es el lugar donde se sitúa Ucronía. Hay una acotación esencial para entender la propuesta de Prochazka en este relato:

En Ucronía, literalmente no había tiempo para nada. La discusión con la que recorriamos el inmenso rosario de temas —que queríamos ordenado pero que se hacía efervescente al menor descuido— tomaba la totalidad de nuestros días y semanas. Como era de esperarse, esa divertida tarea de disolver significados y resolver otros, de establecer filosofías alternativas, de contemplar a la historia de la cultura como un gran *happening*, debilitaba los tiempos verbales, las alusiones a pasados y futuros ordenados de manera lineal. Pronto corroería también los estrictos límites de nuestras personalidades. Es cierto que el mundo se correspondía con cierta gramática mientras aún era yo quien disertaba: pero cada vez menos. (pp. 119-120)

Esta precisión en “Tú que entraste conmigo...” bien puede asumirse como el arte poética que anuda los relatos revisados. En ellos estamos ante

un *happening*, el desencadenamiento de un proceso cuyos resultados son inciertos y en los que la organización y la inteligibilidad propuestas terminan desbaratándose. La intertextualidad con la *Divina Comedia* del segundo de los cuentos revela que tanto el infierno o el paraíso especulativo no son en realidad dos modelos del mundo, sino sencillamente la encarnación del descontrol y el desorden que acechan para dar sus zarpazos.

En un alto a las exploraciones por su casa, Hal Durbeyfiel reflexiona:

Recordando –un poco, al menos– su vieja pasión por desentrañar, sabía que formalmente la Casa debía haber sido planteada como un jugueteón enigma: un acertijo alabeado en multitud de planos (...). La arquitectura se había dado a esos juegos desde hacía siete mil u ocho mil años; era sobremanera conocido que su respuesta formal se llamaba laberinto. (Casa, p. 63)

Creo que los relatos de Prochazka son “respuestas formales”, esbozos de laberintos especulativos que encierran un “jugueteón enigma”. Y en esos laberintos habita la atracción por el esclarecimiento que encarna en diversos artefactos lúdicos; los espacios blancos de la Casa de Durbeyfield, por ejemplo, la programación de un sistema inteligente perfecto o la futura humanidad que representa Dante. Pero se trata de un esclarecimiento precario, atraído inevitablemente por la ruptura o la desintegración. Es significativo que todos los relatos acaben en derrotas o renunciaciones: la *Casa* clausurada, el silencio definitivo de la computadora perfecta o la partida de Beatriz. Es el retorno a la confusión y a la oscuridad, planteadas en los inicios de las historias.

El relato que abre *Cuarenta sílabas, catorce palabras* se titula “(...) un cuento”. En él la voz disociada de un escritor anuda la crónica del desasosiego que lo impulsa a escribir. Más que una historia propiamente dicha, las páginas esbozan la lucidez y el estupor de quien escribe y giran en torno a dos nudos que son desarrollados en los cuentos. El primero de ellos es la espera; el segundo, la ausencia de un mensaje o sentido en el derrotero del universo y la conciencia; estamos, pues, ante la inminencia del que aguarda una clave y la certeza de que ella no llegará o se limitará a entregar un sinsentido.

Ese es el motor y el espejo de los mejores relatos de Prochazka: la inminencia y el sinsentido representados en los puntos suspensivos. Ellos son la cesura, la manifestación de lo ininteligible que habita oculto en todo lo que existe y que pugna por salir. De pronto lo logra, y es como una carcajada feroz o los cuentos de uno de los narradores más consistentes de la literatura peruana reciente.

Referencias

- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1995). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1972). Prólogo a *La invención de Morel*. En Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.
- López Martín, L. (2011). (Fanta) ciencia ficción hispanoamericana: Teoría y definición del género. En Elton Honores (Coord). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de Metáfora.
- Prochazka, E. (enero-febrero de 2013). Hallazgo de ave. *Buensalvaje*, 3, 22.
- Prochazka, E. (noviembre-diciembre de 2013). De qué va lo que escribo. *Buensalvaje*, 8, 18.
- Prochazka, E. (2005). *Cuarenta sílabas, catorce palabras*. Lima: Lluvia Editores.
- Prochazka, E. (2004). *Casa*. Lima: Lluvia Editores.
- Vila-Matas, E. (17 de junio, 2007). Interiores. *El País* [en línea]. Recuperado de http://elpais.com/diario/2007/06/17/catalunya/1182042445_85021



Del otro lado del espejo

La narrativa fantástica peruana

Lo fantástico se ha manifestado a lo largo del proceso de la literatura peruana moderna como un medio de expresión que indaga en terrenos que abarcan, entre otros, lo “extraño”, lo “transgresivo”, lo “reprimido” o lo “irracional”, y que, en general, se vinculan al universo de la imaginación y el deseo. Así, lo fantástico se erige no solo como un modo que privilegia la exploración y experimentación de las categorías que conforman el discurso literario (lo verosímil, la búsqueda de un nuevo lenguaje, la construcción del personaje, el manejo del tiempo y el espacio, entre otras) sino, además, como un mecanismo que cuestiona los límites con los que la cultura define históricamente su conocimiento del mundo.

Este libro examina ese dominio a través de un conjunto de ensayos dedicados a Clemente Palma, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, José Durand, Manuel Mejía Valera, José B. Adolph, Rodolfo Hinostroza, Harry Belevan, Carlos Calderón Fajardo y Enrique Prochazka. Los autores seleccionados han realizado contribuciones muy valiosas a la consolidada narrativa que cuestiona los usos realistas habituales, la cual no ha sido adecuadamente atendida por la crítica.