Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

El doble y el pacto diabólico en el universo fantástico de Felipe Buendía

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Abraham Eduardo ROJAS VARGAS

ASESOR

Dr. Elton Alfredo HONORES VÁSQUEZ

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Rojas, A. (2023). *El doble y el pacto diabólico en el universo fantástico de Felipe Buendía*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Abraham Eduardo Rojas Vargas
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46217559
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Elton Alfredo Honores Vásquez
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09920837
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-6636-8447
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Marie Elise Escalante Adaniya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06802301
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07938890
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Javier Julián Morales Mena
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	31683078

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.3.7.3. Literatura peruana del siglo XX y XXI
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Avenidas: Av. Universitaria cruce con Av. Venezuela cuadra 34 Latitud: -12,056 Longitud: -77,0844
Año o rango de años en que se realizó la investigación	marzo 2020 – noviembre 2022
URL de disciplinas OCDE	Literaturas específicas http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en sesión presencial, el día 24 de mayo de 2023 a las 1:10 horas, integrado por el Dra. Marie Elise Escalante Adaniya (Presidente), Dr. Elton Honores Vásquez (Asesor), Dr. Américo Mudarra Montoya (Informante) y Mg. Javier Morales Mena (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **"El doble y el pacto diabólico en el universo fantástico de Felipe Buendía"** presentado por el bachiller Abraham Eduardo Rojas Vargas, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

(18) Aprobado con mención honrosa

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Abraham Eduardo Vargas Rojas.**

Concluido el acto académico a las 2:45 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dra. Marie Elise Escalante Adaniya
Presidente
Auxiliar T.P.

Dr. Américo Mudarra Montoya
Jurado Informante
Principal D.E.

Mg. Javier Morales Mena
Jurado Informante
Asociado T.C.

Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez
Jurado Asesor
Auxiliar T.C.

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Elton Alfredo Honores Vásquez en mi condición de Asesor acreditado con el Dictamen N° 007-EPLIT-FLCH/2021 de la tesis, cuyo título es El doble y el pacto diabólico en el universo fantástico de Felipe Buendía, presentado por el bachiller Abraham Eduardo Rojas Vargas para optar el título de Licenciado en Literatura CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 9% de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma del Asesor _____

DNI: 09920837

Nombres y apellidos del Asesor: Elton Alfredo Honores Vásquez



A mis padres, Nancy Vargas y Abraham Rojas, por su incondicional amor y apoyo

A los simbolistas y decadentistas franceses del siglo XIX, mis maestros espirituales, por enseñarme el verdadero camino de la literatura

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN 5

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 6

HIPÓTESIS 7

OBJETIVOS GENERALES 9

METODOLOGÍA 9

CAPÍTULO 1 11

EL UNIVERSO FANTÁSTICO DE FELIPE BUENDÍA 11

1.1.- Felipe Buendía. Un escritor polifacético y diverso 11

1.2.- Felipe Buendía y el surrealismo 21

1.3- Cuentos fantásticos buendianos. El problema de las versiones 32

1.4- Recepción crítica y relación con la Generación del 50 40

1.4.1.- Recepción crítica 41

1.4.2.- Relación con la Generación del 50 54

CAPÍTULO 2 57

LITERATURA FANTÁSTICA Y TÓPICOS LITERARIOS 57

2.1.- Definiciones y aproximaciones de lo fantástico 58

2.2.- Discusión sobre lo fantástico en la década del 50 76

2.3.- El tópico del doble 87

2.3.1.- El tópico del doble en la narrativa fantástica peruana de la Generación del 50 100

2.4.- El motivo del pacto diabólico 102

2.4.1.- Representación del diablo en el arte y en la literatura 105

CAPÍTULO 3 116

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL UNIVERSO FANTÁSTICO BUENDIANO 116

3.1.- Corpus narrativo fantástico. Criterio de selección 117

3.2.- El doble 118

3.2.1.- “El baúl”, “De donde no se vuelve”, “Un escritor”, “Yo” 118

3.3.- El pacto diabólico 143

3.3.1.- “Meredí” y “El demonio del alcohol” 143

3.4.- Aproximaciones con el surrealismo 172

3.4.1.- “El sueño de un profesor”, “Shou”, “Viaje a Francia”, “Studio des Ursulines”, “La espera”, “La puerta” y “La casa de Hiedra” 173

CONCLUSIONES 189

BIBLIOGRAFÍA 191

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como propósito presentar a la comunidad académica un estudio analítico interpretativo que desentrañe, por primera vez, la representación del doble y del pacto diabólico como motivos recurrentes en los cuentos fantásticos de Felipe Buendía del Coral (1927-2002), escritor peruano de la Generación del 50, y proponer que tales tópicos literarios, categorías claves en su producción, explican y sostienen el particular universo fantástico del autor. De esta manera, nuestra investigación contribuirá significativamente a los estudios literarios sobre la heterogénea, compleja y diversa narrativa fantástica de la Generación del 50 al estudiar, en específico, la singular propuesta ficcional del escritor; re-posicionar con nuevas luces su obra fantástica, que hasta la fecha no ha sido abordada completamente y solo de manera superficial en escasos artículos o estudios académicos; y dar a conocer la literatura fantástica de Buendía, puesto que, a pesar de poseer méritos en ciertas técnicas literarias, como la autoficción, la intertextualidad, el relato circular, la escritura automática, etc., y en temas tales como la marginación del artista, el gusto por lo oriental, la dicotomía tradición-modernidad, etc., la crítica académica ha desdeñado su obra y no la ha tratado de manera adecuada. Creemos que el universo fantástico de Buendía (escritor casi siempre antologado en diversas recopilaciones sobre cuento fantástico peruano, finalista y ganador en diversos certámenes literarios) amerita ser revisado de nuevo, pero con el rigor que se merece, en el marco actual del auge que gozan los estudios académicos sobre literatura fantástica peruana.

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La importancia que posee esta propuesta de análisis interpretativo del universo fantástico de Buendía radica en que, al presentar a la comunidad académica la peculiar cuentística fantástica de nuestro escritor y desentrañar sus tópicos literarios recurrentes, se reconstruye también parte de la historia literaria de la llamada Generación del 50, en su vertiente narrativa, puesto que tal grupo heterogéneo se manifestó con una diversidad de textos y tendencias de las cuales los críticos agrupan en neorrealismo (orealismo urbano), neo-indigenismo y literatura fantástica, siendo esta última la menos estudiada por considerársela menor o evasionista con respecto a los problemas sociales de la época. Por otro lado, la trascendencia de nuestra investigación se advierte al ponerde manifiesto el aporte del surrealismo literario a la Nueva Narrativa peruana de aquellos años y su contribución a la constitución de la literatura fantástica de los años 50. Nuestra investigación, a su vez, se justifica en nuestra intención de llenar el vacío literario que

existe en los estudios académicos y que reclama ser llenado con un trabajo de rigor: actualmente no existe ninguna tesis de pregrado, post-grado, etc., sobre la producción fantástica de Felipe Buendía, a pesar de poseer valor literario que lo respaldan (el cuento "Ojos de lince", luego titulado "Shou", fue finalista en la primera edición del Premio Copé en 1979; "Viaje a Francia" obtuvo el tercer lugar en el concurso de Ricardo Palma y "Meredí" obtuvo reconocimiento en España, etc.). Por último, se busca revaloraral autor y su obra que, lamentablemente, no se le ha dado la atención debida aun cuando en la actualidad la eclosión de investigaciones sobre la literatura fantástica y rescates de autores de la Generación del 50 están en boga y demandan una nueva revisión de tales producciones, pero con diferente ojo crítico. Por ello, la obra de Buendía amerita ser examinada y difundida mucho más para desentrañar, en conjunto y en futuras investigaciones, su particular proyecto narrativo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Actualmente se carece de un estudio analítico-interpretativo que aborde la cuentística fantástica de Felipe Buendía de manera sistemática, detallada y total y, en base a la investigación de sus relatos más representativos, se dé respuesta a la pregunta ¿cómo se configura el universo fantástico del escritor?

Luego de una lectura atenta a la producción fantástica de Buendía, hemos observado dos tópicos literarios recurrentes que pocos críticos han reparado u otros han soslayado a pesar de su evidente presencia: el tema del doble y el tema del pacto diabólico. Frente a esta inquietud por saber más de estos dos ejes buendianos, afrontamos el siguiente problema: ¿qué significado poseen el doble y el pacto diabólico en el universo fantástico del escritor?

Al revisar la presencia de Felipe Buendía en el proceso literario de la llamada Generación del 50, hemos conocido, mediante artículos periodísticos, libros panorámicos de literatura peruana, antologías diversas del cuento peruano y del cuento fantástico peruano, y datos biográficos, que nuestro escritor tuvo afinidad e influencia del surrealismo peruano y que este orientó en cierta medida su peculiar narrativa. Este importante referente nos da luces para poder entender la obra buendiana, pero también nos enfrenta a las siguientes cuestiones: ¿de qué manera el surrealismo literario contribuyó, entonces, a la construcción del universo fantástico de Buendía? y ¿qué relación encontramos entre este movimiento literario y los dos ejes centrales (el doble y el pacto diabólico)?

HIPÓTESIS

Nuestra investigación, basada en el estudio analítico interpretativo de los cuentos fantásticos “El baúl”, “Meredí”, “El demonio del alcohol”, “De donde no se vuelve”, “La espera”, “Yo”, “Un escritor”, “La puerta”, “La casa de Hiedra”, “Shou”, “Viaje a Francia”, “La siesta de un profesor”, “Studio des Urbines”, propone como hipótesis que el universo fantástico de Buendía se configura bajo los ejes fundamentales del doble y del pacto diabólico y que estos, a su vez, articulan en gran medida la mayoría de los cuentos.

Al identificar estos dos motivos recurrentes en la obra fantástica del escritor, nuestra investigación propone que el tema del doble en esta particular narrativa posee un vínculo significativo con la representación metafórica del inconsciente, categoría freudiana del psicoanálisis, y que revela la identidad escindida del ser humano. A su vez, este mismo tema ofrece la fragmentación irreversible, desde una lectura social, de nuestra sociedad limeña que linda entre la dicotomía tradición-modernidad, libertad-represión, etc. Tales interpretaciones se pueden inferir en textos como “El baúl”, “De donde no se vuelve”, “Un escritor”, “Yo”, entre otros.

Por otro lado, en cuanto al tema del pacto diabólico, nuestro estudio propone que tal motivo literario está ligado a la condición del artista y su actividad escritural, en su afán de obtener la gloria o escapar de la nociva bohemia literaria no le queda más remedio que tratar con lo demoniaco a cambio de su alma o el daño de sus semejantes. Esto se puede observar en los cuentos “Meredí” y “El demonio del alcohol”. Sin embargo, tal proposición subyace aún una lectura más profunda. En “Meredí”, quien dicta la creación ficcional es una entidad sobrenatural que, desde una perspectiva psicoanalítica, es el deseo reprimido, irracional e inconsciente del escritor personaje, metaforizado en la figura de la musa inspiradora, y que aquel en una actitud ambigua se debate entre gozar la frívola y falsa fama o aceptar la libertad a costa de la marginación literaria y social.

Asimismo, en “El demonio del alcohol”, el pacto diabólico cobra importancia, no solo como efecto fantástico sino también como referencia auto-ficcional y vivencial que deliberadamente aporta el escritor real a su universo fantástico. Puesto que es incapaz de escapar de la llamada “Bohemia maldita”, la cual también es miembro y partícipe, recurre a los servicios del demonio, sin saber que el remedio será peor que la enfermedad, y que al sufrimiento personal de la decadencia etílica se le sumará finalmente el sufrimiento colectivo de sus semejantes por culpa del alcohol. En el universo fantástico buendiano, alcoholismo y literatura están, entonces, irremediablemente amalgamados vía el símbolo de lo demoniaco.

Después de una lectura atenta a todo el corpus fantástico buendiano, notamos que la influencia del surrealismo literario es patente. En cuanto a técnicas formales, encontramos aportes significativos como la escritura automática, el flujo de consciencia y la falta de puntuación en algunos cuentos y en algunos breves pasajes en la narración de ciertos relatos. Sin embargo, la mayor contribución a la construcción del universo fantástico buendiano es la exploración del inconsciente, la presencia (e incluso mezcla) del sueño en la realidad cotidiana, y el espíritu de provocación e irreverencia surrealista en la cual vida y arte están estrechamente ligados.

Al indagar sobre la relación existente entre el surrealismo y los dos ejes centrales del universo fantástico de Buendía, nuestra investigación plantea que la presencia del tema del doble advierte la exploración del inconsciente, el deseo reprimido y la fragmentación de la personalidad e identidad del individuo, aspectos tan caros al programa estético-literario de este particular ismo de vanguardia. De la misma manera, en cuanto al tema del pacto diabólico, la presencia y figura del demonio es del tipo más humanizado y es ahora propio del mundo cotidiano, familiar, en el cual se deja de lado el aspecto monstruoso y la carga religiosa con la cual tradicionalmente se le representaba. Esto tiene su razón de ser en cuanto a que el surrealismo aporta con un fantástico moderno, en el cual la presencia del mal, del otro amenazador, es decir, el demonio, ahora habita entre nosotros, su existencia se "normaliza", como un agente que brinda servicios personales para acabar con las personas que no deseamos ("El demonio del alcohol") o como una mujer médium que dicta la inspiración y los temas literarios al escritor personaje. No olvidemos que la presencia del demonio y el trato que se tiene con este, si interpretamos guiándonos de esta particular visión surrealista, es la manifestación de los deseos reprimidos que tiene el individuo y que no repara en entregarse al sufrimiento total con tal de alcanzar su anhelado objeto de deseo, que es en este caso la gloria literaria ("Meredí") o el escape contradictorio de la asfixiante decadencia y bohemia cotidiana ("El demonio del alcohol").

Con respecto a cuentos como "La siesta de un profesor", "Studio des Urbines", "Shou", "Versión para la muerte", "Viaje a Francia" y "La casa de Hiedra", la presencia del surrealismo es también evidente, pero su aporte se circunscribe solamente a ciertos pasajes donde el sueño cobra relevancia en partes puntuales de la narración o en el desenlace, que, en este caso, a veces nos otorga un efecto de ambigüedad si lo sucedido por el protagonista fue realmente un sueño o no. Sin embargo, siguiendo los postulados más actuales de la teoría de lo fantástico, proponemos clasificar este pequeño corpus como relatos "aproximaciones al surrealismo", ya que la trama es realista, pero existe la presencia de sucesos imposibles que algunos casos terminan

explicándose racionalmente y el lector comprueba que el concepto de realidad no ha sido minado, y en otros, donde la presencia de lo imposible no encuentra una solución lógica y, por consiguiente, nos deja la duda y el escepticismo de si la realidad sigue siendo la misma tal cual la conocemos ("Viaje a Francia", "La puerta", "La espera", "Shou", etc.).

OBJETIVOS GENERALES

1. Realizar un estudio analítico interpretativo de los tópicos literarios recurrentes (el doble y el pacto diabólico) de los cuentos de Felipe Buendía y que desentrañe el particular significado que estos poseen como pilares, ejes fundamentales, del universo fantástico del escritor.

2. Aquilatar la influencia del surrealismo literario en esta narrativa a estudiar y, a su vez, observar cómo opera la presencia de lo onírico en los relatos.

3. Reubicar al autor en la escena literaria bajo nuevas luces que permitan revalorarlo y extraer de este corpus de cuentos la importancia de su trabajo como escritor de la Generación del 50, representante de la literatura fantástica y creador de un mundo literario propio donde arte y existencia van estrechamente ligados.

METODOLOGÍA

La metodología empleada tendrá como base fundamental la teoría psicoanalítica freudiana, específicamente en los conceptos del *ello*, el *yo* y el *superyó*, instancias del aparato psíquico, para una interpretación profunda y esclarecedora aplicada a los cuentos propuestos. Para tal fin, revisaremos el trabajo de Susan C. Cloninger, *Teorías de la personalidad* (2003) y definiciones de conceptos esenciales de psicoanálisis de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (2004), y de Michel Plon y Élisabeth Roudinesco, *Diccionario de psicoanálisis* (2008). Recordemos que, tal como lo señala Bobes (2008), en su libro *Crítica del conocimiento literario*, la interpretación psicoanalítica, o también llamada psicocrítica, perteneciente a las escuelas analíticas de la primera mitad del siglo XX, presenta posibilidades para explicar el discurso y las estructuras literarias, como también motivos recurrentes y recursos literarios ya que «(…), el inconsciente (…), los complejos, las obsesiones, etc. pueden ser identificados en imágenes repetidas, en usos reiterativos del lenguaje, que se descubren en las obras de arte en general y en las literarias en particular» (p.255-256).

A su vez, nuestro método de estudio será del tipo inductivo/deductivo. Inductivo, ya que partirá del análisis de casos concretos (13 cuentos icónicos de nuestro corpus literario fantástico relacionado a Buendía), con la consiguiente interpretación psicoanalítica, que nos llevará hacia nuevos conocimientos particulares; y deductivo, puesto que partirá de la revisión de las teorías y conceptos generales de la literatura (fantástico moderno, surrealismo, narrativa peruana del 50, etc.) que serán aplicadas y contrastadas con dicho corpus fantástico buendiano. En lo que concierne a lo fantástico, para nuestra exégesis tomaremos como base la propuesta teórica de Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico* (2015), no sin antes revisar las reflexiones de Adolfo Bioy Casares, Rafael Llopis y Tzvetan Todorov. Sobre el tópico del doble, tendremos en cuenta los apuntes del neurólogo y novelista Bruno Estañol dictados en su conferencia magistral "El que camina a mi lado: el tema del Doble en la psiquiatría y en la cultura" (2012), y el análisis teórico del estudio doctoral de Rebeca Martín López, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (2006). En cuanto al tema del pacto diabólico, revisaremos los estudios literarios y culturales de Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (2015), y de Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (2004). En lo referente al surrealismo, tendremos como bases el *Primer Manifiesto surrealista* de André Breton (2001) y los estudios de Franco Fortini, *El movimiento surrealista* (1962), y de Guillermo de Torre, *¿Qué es el superrealismo?* (1959). Finalmente, sobre la literatura fantástica peruana, la Nueva Narrativa peruana, y la Generación del 50, revisaremos los diferentes aportes de Honores, Belevan, Gutierrez, González Vigil, Buendía, etc. Todo ello con la finalidad de concluir en nuevos conocimientos que nos permitirán comprender mejor el universo fantástico del escritor y su propia visión de mundo. Finalmente, se tomará en cuenta el contexto en el cual aparecieron los relatos (década del 50 hacia adelante), pero sin opacar el análisis textual a nivel literario.

CAPÍTULO 1

EL UNIVERSO FANTÁSTICO DE FELIPE BUENDÍA

En el presente capítulo, repasaremos, primeramente, la trayectoria del escritor revisitando algunas de sus diversas facetas artísticas en la cuales se desenvolvió como creador nato (cuentista, cronista, antologador, pintor, dramaturgo, etc.). Luego, en el segundo apartado, ahondaremos en sus primeras concepciones estéticas y literarias concernientes al realismo urbano como a lo fantástico dando énfasis en su acercamiento a la corriente del surrealismo. Después, en el tercer apartado, afrontaremos la problemática de las diferentes versiones de cuatro cuentos del corpus fantástico buendiano ("El baúl", "Los borrachos", "Versión para la muerte" y Ojos de Lince") y señalaremos ciertas características, diferencias y similitudes resaltantes de cada uno de estos. Finalmente, en el cuarto apartado, revisaremos cronológicamente cómo se ha ido formando la opinión de la crítica especializada (a través de diarios, reseñas, libros, etc.), hacia la narrativa fantástica de nuestro escritor y cuál ha sido la relación de este con respecto a sus contemporáneos narradores de la Generación del 50. En suma, este primer capítulo tendrá como finalidad esbozar, configurar y comprender mucho más el particular universo fantástico de Felipe Buendía.

1.1 FELIPE BUENDÍA. UN ESCRITOR POLIFACÉTICO Y DIVERSO

Felipe Buendía del Coral (1927-2002) no solo fue escritor y cronista limeño en el terreno de lo que podríamos llamar literatura propiamente dicha, sino que fue un artista en el sentido amplio de la palabra. Fue actor, director de teatro, director de cine, pianista, mimo, pintor y bibliotecólogo. De sus logros artísticos destacan *Las nuevas galas del*

Emperador, Premio Nacional de Teatro en 1960; “Las carcochas”, “Los puentes” y “Los techos de Lima”, cortometrajes de temática costumbrista filmados en 1966; exposición de óleos en Hartford (EE.UU.) en 1986; el programa televisivo *Las calles de Lima* en 1989, el cual dirigió; la fundación de la compañía Mimodrama en 1956; y los ya conocidos Premio Nacional de Novela por *Fiebre* en 1955 y Premio de Cuento con el relato “Meredí” del concurso Ateneo de la Laguna Tenerife, en España. Todo lo anterior es solo una muestra de su variado espíritu creativo y de su deseo intenso por expresar su arte mediante todas las disciplinas posibles. A pesar de tan diversa (y dispersa) producción, durante casi cincuenta años de actividad artística, Buendía iba perfilando con cada obra suya su mundo interior, su particular visión del mundo representado. Y en el terreno de la narrativa, la mayor contribución que dejó a las letras peruanas fue su peculiar universo fantástico del tipo surrealista existencial que inauguró en los agitados años 50.

Buendía nació un 6 de abril y desde muy joven, en el Colegio Militar Leoncio Prado, tuvo su primera experiencia literaria significativa: el conocer al poeta surrealista César Moro, profesor de francés en aquel recinto escolar. Más adelante, la lectura del clásico del romanticismo alemán, *Fausto* de Goethe lo marcó y lo motivó a que, en 1947, a la edad de 20 años, realizara una versión personal para representarse sobre las tablas. Al año siguiente, formó parte del grupo surrealista de los años 50, generación que agrupaba a Rodolfo Milla, Leopoldo Chariarse, Lucien Denis, Carlos Germán Belli, Fernando Quispez Asín, entre otros escritores y artistas disidentes quienes varios de ellos, como si no bastara la creación ficcional, llevaban el acto artístico a la acción real, mediante intervenciones, performances o agresiones artísticas como fue el famoso asalto a la ANEA (Asociación Nacional de Escritores y Artistas)[1]. Estos tres sucesos fueron importantes en la vida de Buendía y moldearon su personalidad como escritor, de carácter inconformista, polémico y mordaz, además de encaminarlo hacia el rumbo que tomaría en pos de cultivar la literatura fantástica en la cual se impone, como manifestó González Vigil (1991), una «imaginación exuberante, no pocas veces delirante y truculenta» (p. 449).

Sin embargo, no solo desde su posición como cuentista formó su pensamiento literario, también desde su faceta como editor al llevar a cabo su proyecto personal, la

[1] Emilio Tarazona, en su trabajo *Accionismo en el Perú (1950-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, editado el 2001 por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, hace un breve recuento de lo sucedido y de otras intervenciones posteriores de artistas rebeldes en la cual Felipe Buendía también participó, por ejemplo, vestido como mandatario del Perú, con sombrero y banda, y dando un irónico discurso presidencial en la inauguración de una exposición del grupo Arte Nuevo en la Galería El Ombligo de Adán en 1966.

antología *Literatura Fantástica*, en 3 tomos, publicado en 1959, bajo la editorial Tierra Nueva. Con este trabajo aportó a dicho género que se venía produciendo y explorándose desde los años 50 e incluso antes. En el prólogo, que posee más aliento de manifiesto literario que rigor académico, definió lo que consideraba literatura fantástica y dio ciertas premisas. Además, la labor de selección de autores destaca porque fue la primera antología de género fantástico que incluyó y apoyó a autores inéditos y contemporáneos, (Alberto Wagner de Reyna, Gustavo Pineda Martínez, Luis León Herrera, Julio Ramón Ribeyro, y el mismo Felipe Buendía) en clara respuesta a la *Antología de Literatura Fantástica*, editado un año antes por el Ministerio de Educación Pública y bajo la selección de Luis Jaime Cisneros quien, en el apartado "autores peruanos", solo publicó a Manuel Beingolea, Clemente Palma, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo, es decir, autores ya clásicos y harto conocidos de comienzos del siglo XX. Es importante también señalar que la antología de Buendía cumplió con difundir y dar a conocer al lector de aquellos años algunos de sus propios cuentos como "Yo", "La espera", y el notable relato de toda la producción fantástica del autor, "El baúl", textos que en años anteriores habían aparecido en el "Suplemento Dominical" del diario *El Comercio* y en *Cultura Peruana*, pero que en dichapublicación estuvieron reunidos bajo un solo tomo.

Un espacio en el diario *Idea, artes y letras* Nº 10, que data de 1954, nos reveló a un Felipe Buendía teórico y pensador de la escritura y bajo el título de "Preceptiva Literaria", a la edad de 27 años, lanzó sus máximas sobre la creación literaria. El primer aforismo con el cual se topa el lector dice lo siguiente: «El arte no sirve para nada, he allí su gloria y su profunda nobleza» (p. 10). Es aquí que advertimos, desde el comienzo de la columna periodística, un halo de esteta a su alrededor, es decir, encontramos a un literato que considera que la perfección de la forma verbal y la búsqueda de belleza deben ser las primeras preocupaciones de todo escritor. Esta frase se emparenta con Wilde (2017) y su esteticismo, corriente que propugnaba que el arte debe cultivar la belleza por encima de las preocupaciones morales y sociales, cuando el famoso escritor irlandés, en su "Prefacio" a *El retrato de Dorian Gray*, sentenció: «Todo arte es completamente inútil» (p. 439) y «Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo» (p. 437). Buendía, en ese sentido, fue consecuente y por encima de temas tabúes, inusuales o truculentos como el pacto diabólico, el alcoholismo, y la marginación del artista, escribió cuentos y narraciones con formas y registros nuevos como la auto-ficción, las "cajas chinas", la metaficción, el

"efecto prusiano"[2], entre otras técnicas muy acordes con las innovaciones que iban proponiendo la Generación del 50 en el plano narrativo. Sin embargo, no se piense que el autor de "El baúl" fue un seguidor dogmático del más frío formalismo en la creación literaria o que la búsqueda de belleza se reduce al artificio, al adorno. Nada más alejado de su pensamiento. En su misma "Preceptiva literaria" continua con sus máximas manifestando que «la idea más bobalicona y sorprendente es la de aquellos que han reducido su idea sobre la literatura a creerla un adorno virtuoso, un valor civil» (p. 10) y agrega líneas después:

> Porque los grandes escritores no han sido más que maravillosos relatores, escribiendo con la sintaxis inconsciente de la narración sincera, con el ritmo de tropelía aparente del sueño que vivimos (la locura organizada de la vida). *Nada de cerebralismos silogísticos*. La vida, sencillamente la vida de origen divino, el sueño, el sueño certero de la existencia… esa han escrito. Han dicho el Verbo (p. 10, énfasis nuestro).

Observamos, por lo tanto, que Buendía no buscó reducir la literatura al formalismo o al utilitarismo, en sus vertientes extremas, ya que definirla es limitarla, esa tarea la dejó a los académicos. «Están locos aquellos que creen que el arte tiene que llenar una necesidad inmediata, o simplemente el beneficio de la contemplación» (p. 10), sentenció en dicha publicación cultural. Desde su posición de escritor y artista total lo que pensaba de la creación literaria era seguir una libertad total, pero no libertina ni anárquica, ni descuidada, sino una libertad que tome vuelo desde el cuidado de la palabra y de la expresión de la vida misma, sincera, con todos sus virtudes y vicios que esta tiene. Y en vida, Buendía cumplió a cabalidad su aforismo hasta sus últimos días: «Toda la vida gira alrededor de la Literatura» (p.10).

Y eso mismo es lo que caracteriza al arte de Buendía de la mayoría de sus contemporáneos. Su literatura no es de escritorio sino totalmente vivencial. Arte y vida están estrechamente ligados. Aquella se nutre de esta y la existencia, cada día, es en sí misma una experiencia estética. Incluso su prolija producción, mediante diferentes tipos de arte, evidencia que la obra fue mayor que el artista. Sobre el punto, recordemos las palabras del también intenso escritor iqueño, Abraham Valdelomar, quien en "Paralelismo subjetivo del genio" (2006), remarcó lo siguiente:

[2] Se entiende por *efecto prusiano* a la técnica narrativa que aportó el novelista francés Marcel Proust (1871-1922), en su obra *À la recherche du temps perdu*, la cual consiste en evocar literariamente un recuerdo íntimo y lejano provocado por la percepción de un objeto. Esto se da en la famosa escena de la magdalena remojada en té que percibe el protagonista y que, a partir de esa sensación, le trae a la mente reminiscencias de su infancia. Sobre el asunto, cfr. el artículo de psicología de Martínez-Casasola (2020), "Efecto magdalena de Proust: qué es, características y causas". Recuperado en: https://psicologiaymente.com/neurociencias/efecto-magdalena-proust

> El caso del artista que es igual a su obra, sin ser el más común, es, sin embargo, el más aceptable, porque ello revela una armonía ideal entre la vida y el pensamiento (…) El artista que logra hacer de su vida un arte y de su arte una realidad, es seguramente el más sincero; pero no el más grande porque éste no llegará a excederse a sí mismo, no llegará a esa exaltación casi mística del genio, no vivirá, en suma, sino una vida, su vida. El artista cuya obra es superior a su vida, habrá desarrollado, proporcionalmente, más valores que el primero (…) habrá engendrado una nueva personalidad y, por consiguiente, será más grande. Lo que nos toma la vida se lo robamos al arte (…) Hacer la vida más grande que el arte es limitar el arte y encadenarlo. *Cuando la vida, en cambio, se incluye en el arte, el arte es siempre una ilimitada expectativa, un ángulo que abriéndose en la obra se proyecta hacia el infinito y la Eternidad* (p. 37-38, énfasis nuestro).

Arte y vida es un todo integral y la obra de Buendía, en múltiples vertientes, ha superado la vida misma del autor. Cada disciplina (literatura, pintura, teatro, etc.) no son entes aislados, obedecen a una poética vital determinada que el escritor va construyendo poco a poco y que va, en el camino, formando su propia voz, su sello reconocible. Y en el terreno del relato corto fue original en muchos aspectos. Una entrevista que el escritor de "El baúl" concedió a *El Diario* (1983) nos revela ese afán de arte integral:

> ¿De qué manera tu literatura tiene o no vinculación con tus cuadros?
>
> - La pintura, la literatura, el cine, la vida, ¿Dónde está la diferencia? Yo no encuentro ninguna diferencia.
>
> ¿Y qué es entonces para ti la realidad?
>
> Yo vivo fuera de la realidad. Odio la realidad. Justamente la odio porque no se puede saber qué es. Mi mundo es sólo el arte, como Henry James *yo creo hay que ser artista hasta el final* (s.n., énfasis nuestro).

Ante estas declaraciones, podría quizás el lector advertir algún aire de resentimiento y concluir que, sobre la representación de la realidad, el arte de Buendía es, inevitablemente, escapista, evade los problemas sociales y, en ese sentido, se explica la razón de su inclinación literaria hacia lo fantástico. Todo lo contrario. La aversión del autor de "Meredí" no es sinónimo de un escapismo romántico pueril o plañidero ni se soluciona bajo una deducción simple y tan reduccionista. Durante toda su vida, Buendía no buscó esa belleza, como dijimos líneas arriba, artificiosa, de adorno, sino una belleza vital, vivencial y, agreguemos, metafísica, de la realidad misma. Es decir, una belleza que pueda capturar la esencia perdida de aquella realidad y que no se encontraba en los tumultuosos años 50. Dicha aversión hacia la realidad está

simbolizada en Lima, esa «bestia de un millón de cabezas», como sentencia Congrains en su relato "El niño de Junto al Cielo" (1954); «gigantesca mandíbula», como lo llama Ribeyro en el célebre cuento "Los gallinazos sin plumas" (1955); o *Lima la horrible* (1964), título del ensayo de Salazar Bondy; todos ellos autores de la Generación del 50 que compartían, en resumidas cuentas, la misma preocupación y casi la misma representación de la realidad limeña. Por ello, ya sea en su pintura de registro realista o en su literatura de registro fantástico, la estética de Buendía roza lo abstracto, pero siempre tiende hacia la crítica de la realidad y la recuperación de lo humano. En pocas palabras, se odia la realidad ya que la realidad peruana es una imagen en construcción, incompleta, indefinible, inestable, en constante crisis y síntesis. Le es extraña al artista. Pero no se la evade, al contrario, se la critica y, literaria y artísticamente, se la reinventa mediante la idealización y la fantasía. En una entrevista, el diario *El Nacional* lo interroga de la siguiente manera:

> - En un escritor que ha recurrido mundo, por qué siempre Lima permanece en sus libros…
>
> - F.B.: La motivación inicial fue la profunda remembranza metafísica de una ciudad monástica y con rincones de profundo enigma que supervivían fantasmagóricamente pese a la depredación, descuido e incuria de autoridades y moradores (1985, s.n.).

Un año antes, el diario *Marka*, en una entrevista con motivo de la reciente publicación de *El claustro encantado*, le demanda su definición de belleza: «¿Tu propósito entonces es hacer un inventario de la belleza? ¿De qué belleza? / La abstracta y la humana, sobre *todo de esta última que cada vez es más aplastada por la carnicería occidental*» (1984, s.n., énfasis nuestro).

Es sobre esta realidad materialista post Segunda Guerra Mundial, sacudida por las olas migratorias, la aparición de las barriadas y los sujetos marginales, que Buendía versa alegóricamente en sus relatos y que intenta penetrar en la esencia, en el espíritu oculto (mediante el vuelo metafísico realista y no realista de su arte) de una Lima o ciudad cosmopolita que se ha perdido. En la revista *Caretas* (1984), declara lo siguiente:

> "Lima está tan politizada, ya no la soporto", dice. "Se ha perdido el nexo humano. Lima es cruel. *Por eso mi obra pinta la espiritualidad de Lima, su profunda metafísica*. Vivo en mi Lima, *reinventándola* y aislándome mental y físicamente para poder sobrevivir en ella" (1984, p. 47, énfasis nuestro).

No obstante, son pocos los que acceden, con la pluma o con el pincel, al alma de la realidad corpórea. Como confesó para *El Diario*: «Hay que ser un cazador con una puntería metafísica para llegar a su espíritu» (1983, s.n.). Por otro lado, aclaremos, la

literatura de Buendía no cae en la representación sórdida y verista de la realidad. En ese sentido, tiende a diferenciarse de algunos de sus contemporáneos del grupo realista de la Generación del 50 sobre el tratamiento del realismo urbano. En una página del diario *El Comercio* (1984), fechada el 4 de julio con el título "Mañana presentan libro de F. Buendía", se comenta del autor lo siguiente:

> Dice también rechazar aquellas expresiones literarias que sólo describen los aspectos más sórdidos de la condición humana, y que son las que dominan el panorama de la literatura latinoamericana. Considera que el arte debe exaltar los valores más sublimes del espíritu, y que, en este sentido, las literaturas árabes e hindú son un ejemplo para nosotros (s.n.).

Al reflexionar sobre la estética de nuestro autor, no podemos soslayar la siguiente cuestión ¿cómo se constituye la tendencia hacia lo fantástico? En Buendía, la literatura fantástica va acorde con su particular concepción de literatura y belleza, por ende, aquella no es escapista ni evade los problemas sociales, al contrario, es subversión y alegoría. Para el diario *Marka* (1984), el 29 de agosto, declaró el escritor:

> ¿Tus relatos fantásticos de qué manera aluden a la realidad concreta, o ellos son una manera de evasión?
>
> Qué evasión ni qué ocho cuartos, *es una rebelión y una manifestación*. Allí están concentrados todos los problemas del Perú. "Meredí", por ejemplo, alude a la corrupción del artista en contra de su verdadera misión (…) el resto de personajes no son novelescos sino *alegorías de la verdadera realidad* (s.n., énfasis nuestro).

Sobre una definición estricta de lo fantástico, Buendía no fue teórico sino escritor y no buscó limitar o ceñir su obra bajo conceptos o seguir recetas literarias. Sin embargo, podemos deducir su pensamiento sobre el género gracias a entrevistas que concedió a la prensa. Así en el diario *La Voz* (1988), fechado el 30 de marzo, se le pregunta:

> La Voz: ¿Por qué su elección del género de la literatura fantástica?
>
> Felipe Buendía: Mire, yo creo que en principio que la literatura fantástica se abstiene de las presiones del realismo y que da vuelo al espíritu y la imaginación. Estos elementos son tanto o más reales que aquellos que se supone alimentan la literatura realista (…)
>
> La Voz: ¿Busca crear una confrontación entre el aspecto realista de la realidad y hacerlo reaccionar?
>
> F.B.: Creo que el meollo de *las cosas siempre se descubre en la confrontación*. A veces, no es suficiente la exploración en un determinado nivel de la realidad porque nuestra visión se agota y ya estamos tratando de enseñarle al lector lo que tiene que hacer y eso no está bien (s.n., énfasis nuestro).

Ese ánimo de confrontación se suma, como característica del fantástico buendiano, a la rebelión, a la alegoría y a la intención de reinventar la realidad mediante el arte, a través del vuelo de la imaginación y de la fantasía. Sin embargo, sabemos que la obra de Buendía es amplia (pintura, obras de teatro, novela, cuento, etc.) y en lo que respecta a la literatura cultivó tanto el realismo como lo fantástico. Por ello, no sería adecuado clasificar al autor solamente como representante de este género ya que abarcó otros registros, siendo este último de su preferencia. Tampoco, como seguimos remarcando, se adscribió a la narrativa fantástica de manera mecánica, sino que brotó de manera natural bajo una poética, como habíamos señalado anteriormente, vital, vivencial, metafísica, crítica de la realidad, además, claro está, de su cercanía al surrealismo. En el diario *Marka* (1984) el autor confiesa:

> Tu literatura ha sido tipificada varias veces como fantástica. ¿El nuevo libro y esta producción inédita se inscribe bajo esta denominación?
>
> El marbete de fantástica no implica adhesión a una preceptiva de género. Para mí la fantasía es la realidad, yo no escribo adrede para ser un escritor de literatura fantástica (…) todo cae por su propio peso. No tengo artilugios, yo escribo vivencias reales vividas y revividas en un plano inefable pero siempre en aras de la belleza suprema, la fe en lo sobrenatural, y en el amor por la vida que merecemos (s.n.).

Y como desmarcándose del realismo de la narrativa de los años 50 y de los realistas más crudos de su generación, el autor de "El baúl" comenta: «La realidad es lo más relativo que existe y hay que proponer paradigmas y no hacer solamente el inventario de la fealdad» (*Marka*, 1984).

Para el diario *La Voz* (1988) el escritor resalta lo positivo de la literatura fantástica e insta a sus lectores a recuperar y a valorar más nuestra capacidad de asombro que produce la lectura de este tipo de cuentos, en una sociedad materialista cada vez más descreída e indiferente y que va perdiendo la creatividad e imaginación:

> Creo que hemos agotado nuestra observación de lo maravilloso. Creo que hay que rescatar el gusto por lo maravilloso, crear el deslumbramiento. Esto podrá producir una nueva fe. Ni política ni religiosa, una fe que no tendría que ser necesariamente ni una ni otra (s.n.).

Así como la obra de Buendía fue numerosa, también numerosos fueron sus constantes viajes al extranjero que se realizaron en plena efervescencia de la Generación del 50 y la experiencia de vivir en otro país moldeó su perspectiva del arte

y de la literatura. Temas como el exilio voluntario[3], la inmigración, el cosmopolitismo, el realismo urbano de la ciudad extranjera, el retorno a la patria y la preferencia por el orientalismo milenario son recurrentes en casi toda su cuentística. Y esto es sintomático ya que, como establecimos, arte y vida en la obra buendiana están estrechamente vinculados bajo una poética vital, vivencial y metafísica. Sin embargo, no se entienda que el autor reduce su literatura a un fácil biografismo para ficcionalizar sus historias. Al contrario, la experiencia de lo vivido fuera de la tierra natal se enriquece con ayuda del registro fantástico y se matiza, muchas veces, con lo onírico y hasta con lo ambiguo gracias al poder de la imaginación. Y cuando tales vivencias echan mano del registro realista, los relatos destacan por el vuelo de la prosa evocadora o por las novedosas técnicas narrativas. En el libro *Cuentos de laboratorio* ("El baúl", "El demonio del alcohol", "El lavador de cadáveres", "Los ropavejeros", etc.), los relatos se inspiran de la estancia del autor en Francia y España, como también en nuestro país de los años 50. En *El claustro encantado* ("Meredí", "Shou", "Historia de la mujer rubia", "Diznarda", "La casa de hiedra"), las historias tienen lugar en Francia, Italia, España, Brasil y Perú. Además, en "Shou", la realidad se diluye mezclándose con el sueño y aparece el recuerdo de la Antigua China.

Como vemos, esta suerte de cosmopolitismo es *leitmotiv* en la gran mayoría de los relatos buendianos, incluso en cuentos que se encuentran dispersos en diarios y revistas de la época y que hasta ahora no han sido reunidos en un volumen con el correspondiente análisis que amerita. En ese sentido, el radicar en otros países perfiló la obra y la visión de mundo del autor y enriqueció su escritura, ya desde muy joven.

El primer viaje ocurrió en 1946, a la edad de 19 años, con destino a Francia, referente cultural de todo escritor de aquel tiempo y cuna del movimiento surrealista, con André Breton a la cabeza, aunque por aquellos años esta corriente literaria ya se estaba disolviendo. Buendía rememora las vicisitudes que padeció fuera de su tierra. Para el diario *La Prensa* (1967), 29 de diciembre, relata las carencias por las que tuvo que pasar:

> Llegué a Paris –recuerda- en la época más feroz del existencialismo. Fui uno de los primeros en usar barba y peluca larga. (…) dormía bajo los puentes, era laberintoso y escandaloso. Todos me conocían en el Barrio Latino. Se me rompieron los anteojos, y

[3] Se tiene registro que el primer viaje que realizó Buendía al extranjero data del año 1946 a Francia. Estos desplazamientos comprenden países como Italia, España, Chile, Brasil, Cuba, Brasil, El Salvador, etc. Los constantes viajes y las cortas o largas estancias han quedado anotadas por su hijo Bruno Buendía Sialer (1960) en su blog "Bio bibliografía básica de Felipe Buendía" (http://felipebuendia.blogspot.com/) y del cual tomamos como guía para rastrear estos "exilios voluntarios".

> como no tenía plata, por un buen tiempo no pude ver París. Imagínate cómo sería eso. Vivir allí y no ver nada (s.n.).

Sin embargo, no todo fue amargura. Su temporada por las calles parisinas, y luego en otras capitales europeas, se convirtió en una época muy fructífera que le valió grandes aprendizajes literarios y también muchas cantidades de tinta sobre el papel. Así, para el mismo diario, el escritor confiesa:

> Debe haber sido penoso; pero recordando ahora sus penurias, Felipe se alegra: (…) "También fui modelo para pintoras norteamericanas, "chansonnier" que pasaba el sombrero, bailarín con Joaquín Fernández, y un buen día me encerré y durante un año estuve escribiendo un novelón al que llamé "Fiebre". (1967, s.n.).

Similar fue la suerte de varios de los escritores de la llamada Generación del 50, como Ribeyro, quien ganó una beca de estudios a España (1952); Congrains, que, en su estadía en Buenos Aires, editó su importante novela *No una, sino muchas muertes* (1957); Zavaleta, becado para seguir estudios en Estados Unidos (1953); o Scorza, quien tuvo que salir del país a Francia debido al régimen autoritario de Odría (1948). En síntesis, el exilio voluntario o involuntario significó una experiencia en común que, luego, también les sucedería a los narradores de la siguiente generación, y a algunos de los miembros del Boom latinoamericano. Bravo (2001), en su *Antología de la Narración en el Perú, República s. XIX y XX*, tomo 3, dedicado a la Generación del 50, reproduce las palabras de Ribeyro, quien participó como asistente en 1984 en una mesa redonda sobre dicha generación, y en donde el autor de "Los gallinazos sin plumas" comentó sobre su pertenencia o no al grupo generacional y su relación con esta desde el extranjero:

> Francamente yo me pregunto si soy un escritor que pertenece realmente a la generación del 50. Sucede que salí del Perú y viajé a Europa a comienzos de la década del 50, y regresé por primera vez al Perú a fines del 50. O sea que, si pertenezco a la generación del 50, la he pertenecido desde afuera. (…) Este libro [*Los gallinazos sin plumas*] lo publiqué estando ya en Europa. O sea, mi carrera literaria en realidad empieza, cuando ya me había instalado en París en 1954. (…) pero desde entonces yo permanecí fuera, y solamente me mantuve ligado a esta generación a través de los viajes que he realizado al Perú, o a través de algunos amigos de la generación del 50 que permanecieron en Europa, como es el caso, por ejemplo, de Leopoldo Chariarse, que el mismo año que yo viajé, se quedó a vivir en Europa (pp. 365, 370-371).

Pero no creamos que el exilio y la estancia prolongada en otro país, como le sucedió a Buendía, desvinculó a los grupos de esta generación de sus raíces. González Vigil (1991), citando a Zavaleta, aclara que:

> (…) y sufriendo así fuera en carne ajena la persecución política que empezó en 1948, algunos miembros del grupo partieron en su primer viaje (…) Pero esa separación no interesa, sino la época común de formación. Ribeyro ha declarado que se sintió desligado desde esa fecha (1952, en que viajó a Europa) y que cada vez, al volver, lo hizo por poco tiempo. Eso tampoco importa. *Las primeras experiencias son la sociedad peruana, las primeras lecturas y escritos, y aún el estilo de los primeros cuentos o poemas que definen al escritor*, y lo que viene después es un desarrollo, natural o no, desmedido o no, de ese comienzo artístico (p. 14., énfasis nuestro).

Entonces, en resumen, la experiencia vivida en el extranjero y su acercamiento con el surrealismo o existencialismo y demás influencias foráneas nutrieron y moldearon la visión de mundo de Buendía con respecto a su realidad inmediata, ya sea esta extranjera o local, y lo plasmó en su literatura, pero sin desvincularse de sus orígenes, de Lima, la ciudad que lo formó y lo acompañó en sus primeros escritos, a pesar de la marginación social o literaria que muchas veces el creador artístico termina siendo preso. Así, apoyándonos en el análisis de Gutiérrez (2008), en su libro *La generación del 50: un mundo dividido*, podemos afirmar sobre los escritores de aquellos años que:

> (…) el destierro compulsivo o voluntario le servirá para mirar con otros ojos la realidad, lo cual los llevará a replantearse el sentido de sus propias vidas, de la validez estética-moral-política de sus propias obras –a veces con fuertes dosis de culpabilidad y autocompasión (p. 74).

1.2 FELIPE BUENDÍA Y EL SURREALISMO

La construcción del universo fantástico buendiano comenzó a cimentarse desde muy joven, incluso antes de su primer viaje con destino a la Ciudad Luz. Y el primer peldaño hacia el ascenso de su peculiar narrativa fue el contacto con el surrealismo literario peruano. Tal acercamiento, como mencionamos líneas atrás, ocurrió con su profesor de francés en el Colegio Militar Leoncio Prado, el poeta más representativo de dicha escuela literaria en el Perú e Hispanoamérica, César Moro (1903-1956). El poeta fomentó las primeras lecturas del joven Buendía de autores clásicos y contemporáneos, y por supuesto, de lo último del *avant-garde* francés y europeo. Finalmente, el escritor egresaría del colegio militar y se embarcaría hacia Francia en 1946. Hay que subrayar que en 1941 el autor ya había escrito su primer texto literario *La tragedia de Petrópolis* (prologada por Manuel Beltroy y publicada en revistas judías)[4], con tan solo 14 años; y

[4] Datos biográficos tomados del blog de Bruno Buendía Sialer "Bio bibliografía básica de Felipe Buendía" (http://felipebuendia.blogspot.com/).

luego, en 1947, realizó una versión libre de *Fausto* a la edad de 20 años, obra que fascinó desde siempre al joven escritor. Observamos, así, el patente y temprano interés por temas sobre lo maravilloso, el sufrimiento humano y la eterna dicotomía entre el bien y el mal que desencadena el pacto diabólico.

Cuenta su hijo, editor y principal difusor de su obra, Bruno Buendía Sialer, (2019) que el cuento "El baúl", el más representativo de la narrativa buendiana, se inspiró en un poema de Moro llamado "Sueño de un dependiente de barbería a las 3 de la tarde"[5], composición redactada en 1949 y publicado en la revista *Ideas* dentro de la columna "Pistola de Señales" quien dirigía Rodolfo Milla, confeso seguidor del surrealismo por aquellos años. Tiempo después, en 1957, se publicaría por primera vez "El baúl" en el "Suplemento Dominical" de *El Comercio*.

Durante los años 50, Buendía alternó sus temporadas en el extranjero (Francia, Italia, España, etc.) con sus constantes retornos al Perú de corta duración[6], a la par que iba redactando y publicando sus relatos en los distintos diarios y revistas culturales de la época. En estas breves estadías a nuestra capital, el escritor de "Meredí" se relacionó con el grupo al cual conoció como la Bohemia Maldita o Bohemia Negra, ala decadente, trasgresora y poseedora de una multiplicidad creativa (algunos afines al movimiento liderado por Bretón) de la Generación del 50. En una columna de opinión titulada "Rodolfo Milla: ¿Genio o Mixtificador?" en la revista *7 días* (1973), Buendía trae a la memoria aquellos años de lecturas, tertulias, rebeldía y creación literaria los cuales compartió con sus iconoclastas compañeros:

> Los surrealistas de la generación del 50 en Lima vivieron la importación de las ideas de la post-guerra del 14. Lectura de manifiestos en el Zela y la Cafetería San Martín, en la Asociación Leoncio pradina, en mi casa, en lo de Lucien Denis. Cuarteles generales: mi casona de Melchormalo, la de Lucien Denis, Conservatorio Nacional de Música, Biblioteca Nacional, Plaza 2 de Mayo, (…) algún salón de San Marcos; corifeos: Rodolfo Milla, Julia Ferrer, Leopoldo Chariarse, Felipe Buendía, Zerina [sic] Helfgott, Boris Koseleff, Raquel Jodorowsky, Lunel, Lucien Denis (Luciano Herrera), Belli, Gayoso, Lorenzo Tolentino, Fernando Quispes Asín (…) ¿Pero qué fue Rodolfo Milla y qué fueron

[5] Declaraciones recogidas gracias a una entrevista inédita que tuvimos con dicho editor. Cabe señalar que nuestra investigación no se dedicará a establecer una intertextualidad entre "El baúl" y el poema de Moro puesto que tal empresa nos obligaría a emprender un análisis mayor que nos excedería y nos desvirtuaría de nuestro objetivo inicial: estudiar los tópicos del doble y del pacto diabólico en su cuentística fantástica.

[6] Es notable el espíritu viajero de Felipe Buendía, siempre dispuesto en aprovechar cuanta oportunidad de vivir experiencias se le presentase. Por ejemplo, en el año 1952, guiándonos del detallado blog de Buendía Sialer, obtuvo en Madrid el primer puesto de la graduación en el Instituto de Cine. Luego realizó estudios en la Radio y Televisión Italiana y en el Teatro Nacional de Francia. De regreso a Lima, dictó el curso de francés y dirigió las actividades culturales en el colegio Leoncio Prado. Finalmente, viajó a Chiclayo. Además, durante el año 1958, se registra viajes a Chile, Brasil y Cuba.

> los cortos años de los herederos de César Moro en el Perú y de Bretón, Aragón, Soupant [sic] Max Ernst, Tanguy en Francia? (p. 42).

Sin embargo, para entender esta búsqueda en común hacia la edificación de una nueva literatura encaminada por dicho grupo divergente es necesario ampliar la mirada y repasar las influencias foráneas que marcaron a toda una generación de escritores de la mitad del siglo XX y que posibilitaron la formación de la llamada Nueva Narrativa peruana.

Gutiérrez (2008), al abordar la conformación de la Generación del 50, clasifica a estos autores en promociones, es decir, desde el punto de vista de la edad, y los reúne en nacidos entre 1920-1925; los nacidos entre 1926-1930; y los nacidos entre 1931-1935. Luego, el crítico literario menciona agrupaciones como el Grupo Penta-Ultra, el grupo de "Cuadernos de composición" (formados por Oquendo, Loayza, Oviedo, Vargas Llosa) y ubica en el mapa literario al Grupo surrealista –Belli, Rodolfo Milla, Abelardo Oquendo, Américo Ferrari, Pablo (¿Guevara?) Giral- que en la revista *Idea* tienen voz en la columna "Pistola de Señales", en la cual Milla era principal difusor.

Según el autor de *La violencia del tiempo*, las principales influencias que llegaron del extranjero fueron:

> (…) *novelas de renegados* tipo (…) *El lobo estepario*, apología del hombre solitario y de la utopía de la libertad absoluta, más que una novela es una especie de Biblia para los jóvenes, y por cierto se conoce algo de Freud, desde tiempos de Honorio Delgado (…) poco después se leerá *El Ser y la Nada*, y *La Náusea* y *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, es decir, filosofías de la vida, existencialismo –alemán y francés-, con algo de escepticismo filosófico y cientificismo neopositivista, en suma, *filosofías irracionalistas* (…) (p. 71, énfasis nuestro).

Además de la influencia norteamericana, el decisivo magisterio de Joyce, y de autores de la nueva narrativa latinoamericana contemporánea (Borges, Cortázar, Onetti, Rulfo), Gutiérrez subraya la influencia francesa de la cual destaca Sartre y Camus «que influyen sobre todo en el ámbito del pensamiento y de la experiencia vital» (p. 122) y que tales escritores francófonos supieron «mostrar de manera literariamente eficaz la condición humana en un mundo caído en la decadencia (caso de Malraux) o frente a una vida desprovista de sentido (caso de Sartre y Camus)» (p.123).

De entre todos estos influjos literarios, Gutiérrez valora como importante herencia para la narrativa moderna la obra trascendental de Kafka. Anota que «ya el autor de *El proceso* había comenzado a impregnar la literatura occidental con los surrealistas y era una presencia central en Sartre y Camus» (p. 125) y reconoce que es

el mayor prosista de la literatura del siglo XX no solo por ser gran experimentador de las formas sino también por influir esencialmente al grupo de escritores fantásticos de la Generación del 50 en aspectos temáticos como, por ejemplo, «el de situaciones absurdas» o «el tema de la metamorfosis», entre otros (p. 127).

Finalmente, sobre la Narrativa fantástica propiamente dicha, el crítico piurano, quien la considera como «línea secundaria» y de relativo auge en comparación a la narrativa realista, señala que esta modalidad, es decir, lo fantástico, nace del Romanticismo como reacción al Racionalismo y que fue género predilecto de «los simbolistas y en nuestro tiempo los surrealistas». Así también acepta que la expresión de lo fantástico se manifiesta en «lo insólito, lo onírico, lo paradójico intelectual o la revelación elusiva de ciertas presencias secretas y ocultas que subvierten el equilibrio y la coherencia de la realidad empírica» (p. 129). Al evaluar tal género en nuestra narrativa, el crítico literario advierte que, salvo Felipe Buendía y Luis León Herrera, quienes, según él, sí cultivaron con mayor profundidad una visión irracionalista de la realidad bajo férreos preceptos, los demás escritores de la Generación del 50 comenzaron escribiendo literatura fantástica solo como «ejercicios de estilo[7] y terapia del lenguaje[8] influidos por la lectura de escritores como Borges, Cortázar, Arreola (además de las lecturas que estos traían junto así: Poe, Chesterton, Kafka, los surrealistas, etc.)» (p. 129-130).

[7] Es notorio el carácter despectivo que posee el comentario de Gutiérrez hacia los escritores de literatura fantástica al dar a entender que tales producciones son como ejercicios, esbozos, en fin, juegos de palabras que solo sirven para practicar el estilo.

[8] Por otro lado, a partir del desafortunado hecho de calificar a la literatura fantástica como "terapia de lenguaje", en el cual también se evidencia una valoración despectiva al tratar a estos escritores como locos, reprimidos, enfermos, necesitados de cura, de terapia, podemos extraer una interesante interpretación. En los inicios de la Teoría del Psicoanálisis, se comenzó a plantear una terapia denominada "cura por la palabra", es decir, una cura por medio de la utilización de la palabra como instrumento terapéutico la cual consiste en que el paciente se explaye en una conversación con el terapista narrándole sus sueños o expresando sus ocurrencias, sentimientos, sin ningún tipo de filtro. El psicoanalista tomará en cuenta estas ideas libres expresadas en discurso y las analizará en virtud de representaciones inconscientes gracias a su carga simbólica (las palabras) para detectar el deseo reprimido. (Véase: Andino, F. (2011) *La cura por la palabra en los inicios de la clínica freudiana* [En línea]. 3er Congreso Internacional de Investigación, 2011). Además, en la época temprana del Psicoanálisis, se propuso la Terapia catártica, o Método catártico, que consistía en realizar una "purga" (catarsis) del paciente de su deseo reprimido a través de la evocación de sucesos traumáticos que se están ligados a dichos afectos del paciente. (Véase: Laplanche, J. y Pontalis, J-B. *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Paidós. 2004.) Como se observa, la influencia del Psicoanálisis en la literatura se llevó a cabo gracias al surrealismo (escritura automática, cadáver exquisito, etc.) y se evidencia incluso en las primeras experimentaciones vanguardistas de principios de s. XX (técnica del monólogo interior). Entonces, al referirnos a la literatura, y más aún a la literatura fantástica, esta última posee una narrativa rica en símbolos y alegorías, metáforas representativas que nos permiten explorar la compleja condición humana. Por consiguiente, en el texto fantástico, similar a una "terapia de lenguaje", subyacen las preocupaciones y los miedos más profundos de la colectividad y del individuo.

Sobre la época en la que se manifestaba los influjos de este tipo de narrativa surrealista, podemos citar brevemente a González Vigil (1991) quien comenta el caso de Sara María Larrabure (1921-1961), escritora también perteneciente a la Generación del 50, la cual aportó con una literatura «vinculada al Existencialismo francés» y que, además, «introdujo en nuestra narrativa plenamente *lo onírico, con sus impulsos eróticos y tanáticos*» (p. 24, énfasis nuestro).

Zavaleta (1989), citado por Bravo en el "Apéndice II" de *La Generación del '50. Antología*, coincide con Gutiérrez sobre la influencia de diversas corrientes literarias, entre ellas el existencialismo «con la arrolladora técnica del "Tiempo presente" en *La náusea* y de los silencios anhelantes y enigmáticos en *El extranjero*» (p. 220-221).

De similar opinión es Bravo (1989) en cuanto a la búsqueda de lecturas nuevas por parte de los escritores de dicha generación. Este enumera los autores extranjeros más leídos y asimilados en aquellos años: Borges, Arreola, Rulfo, Carpentier, los mismos cronistas, Faulkner, La Generación Perdida, Kafka, Bioy Casares, Neruda, Vallejo, Baudelaire y los simbolistas, la cadena Dadá y *los Surrealistas desde Bretón* (…) (p. XII, énfasis nuestro).

Como hemos remarcado líneas arriba, uno de los principales órganos promotores de la cultura y la creación literaria, además de la difusión de autores extranjeros y de escritores jóvenes de la mencionada época, fue *Idea*, revista de artes y letras. Según Honores (2010), dicha publicación se caracterizó por su filiación «próxima al surrealismo, como Lucien Denis, Rodolfo Milla, Carlos Germán Belli y Américo Ferrari, a los que puede sumarse el propio Felipe Buendía. El grupo surrealista se agrupó en la columna "Pistola de señales» (p.80-81).

En cuanto a una clasificación formal de los cuentos fantásticos desarrollados en la Generación del 50, Honores, en su detallado estudio *Mundos Imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), propone cuatro tipos: el cuento fantástico estilístico-minificcional, el cuento fantástico-humorístico, el cuento fantástico maravilloso, y el cuento fantástico absurdo-existencial. Es en esta última clasificación que el crítico literario ubica la narrativa buendiana como una de las más representativas. Según Honores, es evidente la influencia de Kafka y el existencialismo de Camus «que inciden en la crisis del sujeto en el mundo moderno» (p. 90). Así, en este grupo, a Buendía lo acompañan Larrabure, Ribeyro, Mino Jolay, Maurial, Machado y Pineda Martínez. Señala que en este tipo de narraciones se observa los estragos de la postguerra que trajeron como consecuencia la pérdida de valores transcendentes, la

invalidación en la creencia en Dios, el sinsentido en oposición a la razón, y la existencia de lo imposible, ya que el mundo, irremediablemente, está sumido en el absurdo.

Por otro lado, cabe mencionar que desde 1947 existía en la escena cultural limeña la revista *Las Moradas* (1947-1949), publicación dirigida por el importante poeta surrealista Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) quien, en palabras de Majluf (2004), «convocó a los más innovadores escritores y artistas del momento» (p. 144), además de alentar y difundir expresiones renovadoras tales como el arte abstracto pictórico entre otras. En sus ocho números colaboraron sobresalientes plumas como las de Honorio Delgado (médico psiquiátrico primer difusor de las teorías psicoanalíticas en el Perú), César Moro (poeta surrealista peruano), André Coyné (crítico literario francés estudioso del surrealismo y de la obra de Moro), Benjamín Peret (poeta surrealista francés), un texto de Søren Kierkegaard (filósofo danés padre del existencialismo), creaciones poéticas y narrativas de autores de la Generación del 50, entre otros artículos.

Al observar tal panorama literario y cultural, podemos concluir que, efectivamente, la presencia del existencialismo y del surrealismo francés estuvieron presentes como influencias notorias en la mayoría de los narradores de dicha generación, en grado mayor en autores de registro fantástico, gracias a la importación de novelas, traducciones o viajes que emprendieron algunos escritores al extranjero; además, era evidente que se tenía de conocimiento, por la mayoría de los escritores, de la novedad y posibilidades creativas que estas corrientes pudiesen aportar a las letras latinoamericanas. Por otro lado, se entiende, por la época postguerra y de mundo dividido, ese ánimo pesimista y escéptico de algunos de los escritores del 50 que reflejaron en su obra, directa o indirectamente, sobre la condición humana.

Sin embargo, si bien es cierto que el surrealismo francés tuvo su fecha de defunción algunos años después del *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no* (1942) redactado por Bretón, y que a su vuelta a París, luego de su forzoso exilio provocado por la Segunda Guerra Mundial, otras tendencias artísticas empezaron a ser conocidas en el plano europeo y desplazaron cada vez más a este movimiento de vanguardia que en la práctica se encontraba ya disuelto, aquí en el Perú la influencia aún seguía vigente, promovida por Moro, Westphalen y luego sería asimilada por los narradores fantásticos de la Generación del 50, quienes en varios de ellos se hace notar, tanto en su accionar como en su obra, una mezcla de surrealismo-existencial de la que, a nuestro juicio, Buendía supo amalgamar en cuentos como “El baúl”, “Meredí”, “De donde no se vuelve”, entre otros, en los cuales el sueño, el doble, lo demoniaco, lo fantasmal, la ambivalencia de lo real e incluso la escritura automática están presentes.

Al esbozar este panorama general de la presencia capital del surrealismo y del existencialismo en el desarrollo histórico de nuestras letras peruanas, no podemos soslayar, por otro lado, el espíritu provocador y la necesidad de libertad a través de la destrucción de las nomas (literarias, sociales) convencionales que heredaron algunos de estos escritores iconoclastas seguidores del movimiento fundado por Breton y Soupault, entre los cuales se encontraba el siempre polémico Buendía.

El acercamiento al surrealismo, y en general hacia los movimientos de vanguardia, trascendió incluso la escritura misma, significó incluso ir más allá de la teorización de preceptos o el simple uso de los recursos estilísticos que cualquier escuela literaria pudiera ofrecer. Tanto en Buendía como en otros escritores del ala más radical de la Generación del 50 (la Bohemia Negra) habitaron en ellos el binomio «pensamiento y acción» que muchos artistas provocadores, lúdicos y rebeldes tuvieron como divisa. La concepción de literatura y creación artística estaba ligada al compromiso estético, ético y en algunos hasta político.

Algunas muestras de disidencia y transgresión tuvieron expresión desde años anteriores de la década de los 50 en los llamados *happenings* (o «accionismos») por parte de algunas personalidades o colectivos imbuidos por dicha voluntad de escandalizar, sorprender y trasgredir lo convencional burgués en espacios de difusión cultural. Como bien afirma Torres, en el trabajo de Tarazona, (2005) con las siguientes palabras:

> La necesidad de expresarse juega un rol de gran importancia en los procesos de creación artística. Es allí donde se origina la reafirmación y la ruptura de cánones y esquemas. Por fortuna, son los artistas los más conspicuos responsables de este proceso cuya dinámica permanente nos lleva a confrontar lo inesperado en lenguajes sorprendentes y efectivos (p. 7).

Repasemos algunos casos de acción (o *performance*) que ilustraron esta participación activa por parte de algunos creadores que estuvieron vinculados, directa o indirectamente, al surrealismo peruano.

En su trabajo *Accionismo en el Perú (1965-2000)*, Tarazona realiza una cronología de las primeras intervenciones vanguardistas en el espacio público. Cerca de los años 1935, César Moro, que se encontraba de vacaciones luego de su estadía en París, fue capturado por el lente de su amigo Ricardo Tenaud, acompañado de Emilio Westphalen, en una actitud creativa bajo los efectos de la posesión surrealista. El poeta realizó en ropa de baño un baile frenético y ensayó posturas absurdas junto a un arbusto en la Playa La Herradura para luego enterrarse en la arena hasta el cuello y con una

toalla en la cabeza como turbante. Este acto artístico quedó registrado en algunas imágenes para la colección privada de Tenaud. Tarazona ve en este performance la sugerencia de «una lúdica y elocuente actitud creativa que trasponía, para el poeta, los límites del verso y la escritura, dirigiéndose hacia el espacio de lo cotidiano» (p. 13).

En 1950, se da el famoso asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), agresión artística liderada por el poeta surrealista Rodolfo Milla junto con otros compañeros también vinculados a dicha corriente. El escándalo deliberado al parecer tomó como excusa del reclamo de Milla quien denunció que unos manuscritos suyos estaban siendo expuestos sin su autorización en la retrospectiva de poemas titulada "De Vallejo a Chariarse" en dicho local y que pasaría a retirarlos. El poeta junto con Carlos Germán Belli, Luis Alberto Ratto, Roberto Mc Lean, Lupe, Luis Gayoso y Abelardo Oquendo intervinieron la exposición y la trastocaron bajo un sentido del humor ácido y crítico. Bajo la obra de Vallejo se colocó una nota que decía «Eso te pasa por morirte»; en la pared sobre papel higiénico se anotó «Después de escribir jalen la cadena»; un par de zapatos viejos y bacinica con una inscripción en plata «Copa para los ganadores de los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura»; un parche sobre un ojo en la fotografía de Alejandro Romualdo, como si fuese pirata; una caja de regalos con una tarjeta para el director de la ANEA, Manuel Beltroy, que rezaba «Fino viejito, ¿cuánto terminas tu diccionario de superlativos»; entre otras lúdicas diatribas.

Para Tarazona (2005), el asalto a la ANEA se circunscribe «en la línea de gestos escándalos o similares a los desatados por el espíritu de *épater le bourgeois*[9] que estos jóvenes creadores propugnaban» y añade que «(…) El acto será así una suerte de *détournement*[10] que los situacionistas franceses promoverían posteriormente como apropiación y adulteración deliberada de un espacio con un sentido preexistente y que ya se advertía en técnicas artísticas como el collage o el ensamblaje» (p. 14).

En palabras de Mirko Lauer (1992), la intención de escandalizar a la opinión pública era una práctica «que los surrealistas consideraban siempre saludable» (p. 42), «en un medio cultural más bien sin filo ni sorpresas como el limeño de entonces» (p. 41), sin embargo, anota diferencias entre los surrealistas peruanos de los primeros años del siglo XX con estos últimos:

> Los surrealistas de esos años existen casi únicamente en la anécdota, en el escándalo y su carcajada. El movimiento de los 50 es mucho menos literario (textual) que el de los años 20-30, y parece resolverse en un activismo que en buena medida niega la idea de

[9] Dejar atónito al burgués.
[10] Desviación.

arte y de literatura, pese a que Rodolfo Milla, quien lo lideró, practicaba la plástica y la poesía (p. 41).

Lauer, además, citando a Ferrari, hace hincapié en lo que mencionamos líneas arriba, es decir, el surrealismo francés a fines de los años 40 no era el mismo que cuando comenzó y ya había cumplido su etapa en el proceso literario mundial: «La verdad –dice Ferrari- es que lo que quedaba del grupo surrealista de esos años en Parísse parecía más a una asociación de excombatientes que el animoso grupo de los añosveinte» (p. 46).

Siguiendo con esta línea de transgresión artística, Buendía también fue parte del accionismo en nuestro país. En 1966, un grupo de jóvenes artistas, entre ellos Víctor Delfín, como reacción de no haber sido convocados por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) a participar en el Festival Americano de Pintura (Bienal de Lima), decidieron juntarse bajo el nombre de Arte Nuevo y organizar una exposición con sus trabajos en un descuidado depósito bautizando a esta singular y sucia galería *El Ombligo de Adán* y que, por aquel entonces, se encontraba al frente de Palacio de Gobierno.

La expectativa generada y gracias al boca a boca permitieron que corriera la noticia entre los aficionados al arte no oficial y a lo contracultural. Así, el día de la inauguración fue un éxito y no faltó el acto de provocación que sus miembros supieron impregnar. Felipe Buendía, amigo de varios de aquellos artistas disidentes, fue invitado a participar en el discurso oficial. Este apareció, con andar parsimonioso, vestido como el Presidente de la República, ataviado de sombrero, traje elegante, guantes y banda presidencial y pronunció un elocuente discurso irónico como claro ataque y burla a la coyuntura política y al arte oficial. Acto seguido, ingresaron damas repartiendo goma de mascar y carritos heladeros que ofrecían sus productos en plena exposición de arte.

Para Tarazona (2005), y citando al crítico y teórico del arte, Juan Acha, considera que alrededor de esa manifestación artística se consolidaron «las actitudes de la experiencia plástica más significativa de esos años, que Juan Acha saludaría luego como *la incursión del vanguardismo en nuestro país y el despunte de una nueva mentalidad*» (p. 17, énfasis nuestro).

En ese sentido, el surrealismo se concibe no solo como movimiento literario, método de exploración del inconsciente o repertorio de recursos estilísticos vanguardistas, sino también como «un conjunto de comportamientos prácticos, o sea, morales y políticos» (Fortini, 1962) que cada uno de sus miembros, de todos los países donde se ejerció influencia, supieron llevar a la acción artística y literaria, en sus

creaciones y en su vida misma. Fortini, en su libro *El movimiento surrealista* (1962) remarca que «las relaciones que los surrealistas han querido establecer entre expresión literaria y actividad ético-política son las que mejor definen y califican sus exigencias, en lo que tienen de irreductible e históricamente realizado» (p. 1).

El estudioso italiano cita incluso la famosa *Declaración colectiva de 1925* que los surrealistas redactaron el 27 de enero y entre las definiciones que ellos esbozaron y de establecer que «la literatura es un medio de liberación», los escritores franceses mencionaron lo siguiente: «(…) Somos especialistas de la Rebelión… El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que vuelve a retorcerse sobre sí mismo y está decidido a romper desesperadamente todo lo que le estorba…» (p. 6).

De esta manera, Fortini, en la introducción de su estudio, concluye que los surrealistas intentaron expresar el inconsciente, que se revela en el sueño y en el arbitrio del lenguaje; pusieron de relieve la tensión entre el orden racional y el mundo del sueño y del deseo; y que, además, cultivaron:

> Una pasión negativa, de destrucción y rechazo de todo aquello que obstaculiza todavía la toma de posesión integral del hombre por sí mismo y del mundo, o sea, de toda legislación, de todo tabú social o patriótico o religioso, con referencia particular a los imperativos sexuales, pedagógicos y jerárquicos, exigiendo y proclamando la virtud del escándalo, de la rebelión y del sacrilegio (p. 7).

Al volver sobre la personalidad literaria de nuestro autor, una reveladora entrevista titulada “Sobre Lima y el surrealismo basa su obra Felipe Buendía”, realizada por el diario *El Nacional*, fechada el 21 de agosto de 1985 con motivo de la publicación de *La ciudad de los balcones en el aire*, da cuenta de la influencia del autor con respecto al movimiento surrealista; sin embargo, este influjo no es el único y Buendía confiesa la deuda que tuvo con otros autores extranjeros y da su opinión sobre Breton y dicho movimiento francés:

> - ¿Por qué supone Ud. ser heredero del surrealismo, ahora que pocos se reclaman tales en tanto que otros reniegan de esa influencia?
>
> - FB: Antes de explicar lo de surrealista, quisiera declarar que no niego la influencia de los dublineses de Joyce ni de las bostonianas de James en mis escritos (…) Está presente, además, una desesperación personal (…) Respecto a lo otro, Rodolfo Milla, la última vez que discutimos en París, también renegó del surrealismo y me dijo que Breton se llevó el secreto de este movimiento que pretendía trascender lo literario, a la tumba. Yo que jamás me acerqué a Breton, pese a que podía haberlo abordado en cualquier café de París, por ese respeto reverencial que me inspiraba el hombre que condenó la

> explotación del talento literario, *siento los vasos comunicantes que me alían al surrealismo sin tener que pedir un membrete para ejercerlo* (…) (s.n., énfasis nuestro)

Y sobre lo que significa ser surrealista y la importancia de Moro, Buendía declara:

> - ¿Y qué significa ser surrealista en el Perú actual?
>
> FB: El surrealismo en el Perú está representado por César Moro, nuestro más grande poeta. Surrealista es todo aquel que transforma la realidad y no se deja embaucar por la paranoia del optimismo cómplice. Surrealismo viene a ser el arma o herramienta de la gran verdad proclamada por los grandes espíritus de los iniciados (…) Pero como lo presentía Breton, el surrealismo acabó en un mero academicismo del "gran arte". Sin embargo, tiene y tendrá vigencia mientras el alma humana esté envuelta en el fuego de la "revolte en question" (s.n.)

Con todo lo anteriormente expuesto hasta aquí, nuestra investigación nos lleva a considerar que, efectivamente, la influencia del surrealismo en Buendía ha sido patente, pero no excluyente ya que el escritor bebió también de otros estilos y de otras fuentes literarias que pertenecieron al panorama común de la literatura de los años 50, como el existencialismo y el magisterio de los narradores de la primera vanguardia del siglo XX. El autor de "Meredí" supo asimilar estos influjos y volcarlos a la construcción de su universo literario personal, una especie de literatura fantástica de raigambre surrealista-existencial mediante técnicas renovadoras de la Nueva Narrativa y todo bajo un espíritu de provocación e irreverencia (tanto en la escritura como en la vida misma) que, como líneas arriba establecimos, desembocó en una poética vital, vivencial, metafísica y crítica de la realidad.

Cabe resaltar que para Buendía los rótulos de escritor surrealista o surrealismo no son categorías factibles para un intento de catalogar su narrativa fantástica, ya que esta, rica en temas, estilo y técnicas, sobrepasa toda frontera de escuela literaria. Clasificarlo como narrador surrealista también sería un despropósito, incluso él mismo fue crítico con este movimiento al concluir que tal escuela terminó en «academicismo». Es claro, sin embargo, que sí existió entre el escritor y el surrealismo un acercamiento natural, una influencia visible, que se detecta en sus textos y que, en consecuencia, tuvo expresión en temáticas, giros fantásticos, recursos innovadores para la época. Por ello, en el transcurso de nuestra investigación tomaremos en cuenta estos indicios hallados para, más adelante, en la interpretación del corpus literario propiamente dicho, ponderar críticamente, con el rigor que amerita, la influencia del surrealismo en los cuentos del universo fantástico buendiano y examinar detenidamente el tema del doble y el pacto diabólico como pilares en su peculiar narrativa.

1.3 CUENTOS FANTÁSTICOS BUENDIANOS. EL PROBLEMA DE LAS VERSIONES

Felipe Buendía, como apuntamos anteriormente, fue un escritor prolijo y diverso que transitó por diferentes géneros literarios de los cuales fue el cuento la vertiente donde supo experimentar y crear un universo narrativo propio. Sin embargo, al sumergirnos en su peculiar cuentística fantástica, hallamos en este corpus literario que existen diferentes versiones de un mismo relato, lo cual presenta desde ya un reto al investigador al rastrear los cambios de escritura, ya sean mínimos o considerables, que inciden en la cronología y en la evolución literaria del autor. Incluso dichos cambios pueden comprometer la calidad textual y hasta la ideología misma de quien ficcionaliza. Estas modificaciones o versiones diferentes encontradas en algunos cuentos ("El baúl", "Viaje a Francia", "El demonio del alcohol", etc.) pueden deberse a razones estéticas, éticas, argumentales, editoriales, personales, entre otras. Sin embargo, nuestro estudio no se enfocará en agotar todos los motivos que pudo haber tenido Buendía para decidir dichas variaciones ya que nuestro objetivo principal es examinar los pilares temático-alegóricos (el doble, el pacto diabólico) que hacen posible la construcción y el sustento del universo fantástico buendiano mediante el análisis interpretativo de los textos. No obstante, a pesar de estas peculiaridades, creemos que no debemos dejar pasar por alto dichas versiones alternativas sin comentarlas puesto que, evidentemente, estas enriquecerán y fortalecerán mucho más nuestra interpretación al mismo tiempo que podremos descifrar con mayor profundidad la visión de mundo del autor. Por consiguiente, consideramos que es importante trazar, de manera general y cronológica, la aparición de los cuentos fantásticos de Buendía, desde las primeras publicaciones en medios culturales de los años 50 hasta las últimas etapas del escritor. Por otro lado, es necesario mencionar que fuera de los libros canónicos de Buendía, *Literatura Fantástica* (1959), *Cuentos de laboratorio* (1976), *El claustro encantado, Meredí y otras historias* (1984), se encuentran dispersos varios cuentos fantásticos en diarios, revistas y antologías y que, a pesar de cierta calidad literaria, hasta la fecha no han sido estudiados académicamente ni reunidos en algún libro recopilatorio que los rescaten del olvido. Amerita una edición crítica de los mismos o su inclusión en una futura Narrativa Completa. Por otra parte, es necesario remarcar la gran labor que ha emprendido Bruno Buendía Sialer (Lima, 1960), hijo del escritor, al haber establecido una cronología biográfica fundamental de su padre, el cual es un aporte significativo para los estudios buendianos que todo investigador quiera emprender. Para nuestro presente trabajo, nos hemos apoyado en los datos biográficos relevantes que se muestran en el blog "Bio-

bibliografía básica de Felipe Buendía"[11], sitio web que dirige Buendía Sialer, además, por supuesto, en la consulta exhaustiva de diarios, revistas, antologías y reediciones a los cuales hemos podido tener acceso. A continuación, realizaremos un recuento sucinto del devenir literario del corpus fantástico del autor.

A mediados de los años 50 hasta los años 60, las primeras apariciones de los relatos de corte fantástico de Buendía tienen lugar en los suplementos culturales de diarios de gran difusión como *El Comercio*, *La Crónica* y en revistas afines al arte en general. El domingo 16 de diciembre de 1956, aparece en la primera página del "Suplemento Dominical" de *El Comercio* Nº 189 el cuento fantástico "Versión para la muerte" con ilustración a color. Meses después, en la edición de octubre-diciembre de la revista *Idea, artes y letras* Nº 29, aparece en la página 8 el cuento de corte onírico "La siesta de un profesor". El año de 1957 es importante tanto para el autor como para la literatura fantástica peruana. El domingo 24 de marzo de dicho año se publica en el "Suplemento Dominical" de *El Comercio* Nº 203 el célebre y más antologado cuento fantástico del tipo surrealista existencial, "El baúl", en primera página, y en la página 10, con ilustración. Meses más adelante, el domingo 13 de octubre, en el "Suplemento Dominical" de *El Comercio* Nº 232, aparece el cuento "Los borrachos" con ilustración, en primera página y en la página 4. Años más tarde, en mayo de 1959, en la revista *Cultura peruana* Nº 131, aparece no uno sino cuatro cuentos a doble página (pp. 12-13) bajo el nombre de "Cuatro relatos de Felipe Buendía", que comprenden los textos "Un escritor", "La puerta", "De donde no se vuelve" y "El tarro de avena". Es la primera vez que nuestro escritor incursiona en el microrrelato, peculiar género narrativo que se abría paso como una de las innovaciones literarias promovidas por los escritores de la Generación del 50, aunque es necesario remarcar que ya existía antecedentes en épocas anteriores. De los cuatro relatos, los tres primeros se circunscriben en el terreno de lo fantástico, mientras que "El tarro de avena" ocupa la categoría de relato experimental o metaliterario, sin protagonista, en base a la descripción infinita (tópico del espejo) de la figura de un rey de naipes en un tarro. Este año también es importante para las letras fantásticas peruanas ya que el escritor publica, bajo ediciones Tierra Nueva, la antología *Literatura Fantástica*, en tres tomos, la cual representa la primera antología de narración de dicho género que incluye a autores contemporáneos y coetáneos al autor-antologador (Ribeyro, Wagner de Reyna, León Herrera, Pineda Martínez) con prólogo redactado por el mismo Buendía, quien se suma a la discusión de definir lo fantástico en clara respuesta implícita hacia *Antología de Literatura Fantástica*, publicada un año antes por el Ministerio de Educación Pública, y elaborado

[11] http://felipebuendia.blogspot.com/

por el crítico académico Luis Jaime Cisneros. En *Literatura Fantástica*. Tomo I, Buendía recoge "El baúl" (misma versión que la publicada en el "Suplemento Dominical" de *El Comercio*); "Un cuento chino" y "El tarro de avena (cuento que da vuelta)", relatos experimentales o metaliterarios; dos microrrelatos fantásticos "La espera", "Yo"; y dos microrrelatos sin título que el autor los agrupa como leyendas. De estos cuentos, será el microrrelato "Yo", cuento fantástico sobre el tema del doble, que aparecerá una vez más, sin ninguna modificación o versión alternativa, en el diario *El Comercio*, pero ya no en su suplemento, sino en la Edición de la tarde, miércoles 20 de abril, página 8, pero del año 1960.

Los años 60 hasta los 70, hasta donde se tiene registro, representan una etapa sin producciones cuentísticas. No hallamos publicaciones ni en el registro fantástico ni en el registro realista que hayan sido dados a conocer por alguna revista, diario o editorial de la época. Lo que sí encontramos es constantes premios y reconocimientos, tanto a nivel nacional como internacional, hacia su producción teatral. Quizás débase a la incesante actividad sobre las tablas y a la dramaturgia que volcó con ahínco en estos años el escritor, sumado a esto el nacimiento de sus dos hijos, Bruno y Carla, además de la gestación de su novela *La sétima sección*.

Sin embargo, de los años 70 a los 80, vuelve con fuerza la producción fantástica y el escritor se abre paso con un galardón bajo el brazo. En 1972 se realiza el I Concurso de la Feria del Libro Ricardo Palma organizado por la Cámara Peruana del Libro y la Municipalidad de Miraflores. Al año siguiente, luego de recibir y evaluar 177 textos presentados, los organizadores publican el libro *El túnel y otros cuentos premiados* en el cual se presenta, como tercer premio, el relato "Viaje a Francia (unas vacaciones del Empleado del Banco de España)", que no es sino una segunda versión extendida, y con un desenlace totalmente diferente, del cuento original "Versión para la muerte" de los años 50. Observamos en "Viaje a Francia", relato fantástico, que lo extraño se manifiesta a través de la mezcla y del desfase del tiempo presente con el tiempo histórico que el protagonista sufre al emprender un corto viaje a París, además de las apariciones fantasmales de personalidades históricas que lo atormentan. En cambio, en la primera versión del cuento, es decir "Versión para la muerte", lo fantástico es la desaparición repentina de todos los habitantes de la ciudad e incluso del mundo entero, quedando así el protagonista completamente solo y abandonado a su suerte. Más tarde, en 1976, aparece el primer libro de cuentos de Felipe Buendía, *Cuentos de laboratorio*, bajo la Editorial Científica S. R. L. compuesto por varios relatos, entre fantásticos y realistas, los cuales en su mayoría ya habían aparecido entre los años 1950-1960 en los diarios y revistas antes citados. En este libro aparece una segunda versión de "El baúl", pero

extendida y novelada, que difiere de la primera versión en cuanto a amplitud de diálogos, mayor descripción de escenarios (la Antigua y Moderna China), referencias biográficas del autor, y ausencia del desdoblamiento sufrido por el protagonista. Dicha versión, a nuestro juicio, gana en mayor complejidad y barroquismo en la construcción del universo ficcional buendiano, pero pierde en suspenso, misterio, alegoría y dramatismo (desenlace-crisis existencial), elementos que, en consecuencia, hacen de la primera versión corta la más lograda de la producción fantástica. Por otro lado, tenemos el cuento "El demonio del alcohol", que es una versión un poco más extensa de "Los borrachos". Ambas retratan el tema del alcoholismo y la decadencia literaria como también son explícitas las referencias a la biografía del autor y al llamado grupo la Bohemia Maldita, del cual Buendía fue partícipe. Sin embargo, esta nueva versión aporta mayores diálogos, descripciones de la Lima sórdida de la época, y mantiene el desenlace original inesperado. Finalmente, junto a estas dos reescrituras fantásticas, encontramos en *Cuentos de Laboratorio* nuevamente el relato fantástico "Viaje a Francia (unas vacaciones del Empleado del Banco de España)", sin embargo, en esta ocasión, solo hayamos ligeros y pocos cambios en algunas palabras o frases que no comprometen el desarrollo narrativo de los hechos. El año de 1977 es un año clave para la literatura fantástica debido a que aparece el primer estudio riguroso de carácter académico dedicado enteramente a dicha corriente en su vertiente peruana y que servirá de sustento teórico para proponer la existencia de una sólida tradición fantástica en nuestro país. Nos referimos al libro del crítico Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, publicación que, además de su Introducción analítica, trae una selección de autores clásicos y contemporáneos, entre los que se encuentra, una vez más, el cuento "El baúl", pero en su versión original. Para Buendía, la década se cierra con dos triunfos significativos: un logro literario internacional al ganar, en 1979, un concurso del Ateneo de la Laguna Tenerife, en España, con el cuento "Meredí"; y ser finalista de la I Bienal de Cuento 1979, certamen nacional auspiciado por Petróleos del Perú. Esta última tendrá al año siguiente una publicación oficial antológica de ganadores y finalistas.

A comienzos de los años 80, se da a conocer al fin el libro *Premio Copé de Cuento 1979* (1981), bajo el sello Ediciones Copé, en el cual encontramos seleccionado como finalista "Ojos de Lince", relato fantástico fuertemente inspirado en la China Imperial con referencias autobiográficas, prosa esteticista y temática onírica. Par de años más tarde, aparece otro cuento de corte onírico llamado "Studio Des Ursulines" publicado por la revista *Alborada* Nº 16, Año 15, con fecha de diciembre de 1983, el cual tiene por temas la mezcla del sueño con la realidad, la obsesión hacia la amada perdida

y el cine como alegoría del inconsciente. Al año siguiente, se publica el segundo libro de cuentos de Felipe Buendía, *El claustro encantado, Meredí y otras historias* (1984), bajo la Editorial Perla Perú. La obra consta de "Meredí", "Shou", "Historia de la Mujer Rubia", "Diznarda" y "La Casa de Hiedra", un conjunto de relatos con una mayor dosis de expresión fantástica o pseudo-fantástica que su predecesora. Cabe indicar que el relato "Shou" no es sino el mismo cuento finalista del primer Premio Copé, "Ojos de lince", sin ningún tipo de cambio. De este grupo tan solo dos cuentos ("Historia de la Mujer Rubia" y "Diznarda") son de registro realista. En 1985, aparece la antología titulada *Ciertos Yrreales*, cuentos seleccionados y presentados por el hijo del escritor, Bruno Buendía Sialer, quien, además de un prólogo, incluye solo autores de la Generación del 50 (Durand, León Herrera, Loayza, Ribeyro, Mejía Valera y Buendía). En esta obra se recoge nuevamente "Meredí" sin ningún tipo de cambio. En 1987 acontece la reedición de *Cuentos de laboratorio* bajo la Editorial Perla Perú con imagende un cuadro del pintor expresionista francés Marc Chagall, "Desnudo rojo" (1954-1955), como ilustración de portada. La década de los 80 se cierra con la publicación de *La Generación del '50. Antología* (1989), bajo Okura Editores, a cargo de José Antonio Bravo, en la selección de textos, introducción y fichas bio-bibliográficas, y con un texto a manera de prólogo de Manuel Jesús Orbegoso. Dicha antología recoge diversos textos poéticos y narrativos de los autores más representativos de la mencionada generación en la cual vuelve a aparecer el microcuento de Buendía, "La espera", sin ningún cambio o versión alternativa.

En los años 90, Felipe Buendía, con 63 años de edad y con un gran recorrido por el camino de la creación literaria, concede diversas entrevistas a medios locales quienes desean realizarle reportajes y semblanzas sobre su trayectoria artística. Durante esta década sucede premiaciones a su trabajo como dramaturgo, algunos reestrenos de sus obras de teatro, ponencias dictadas en universidades y la publicaciónde *Amor a Lima* (1995), obra de crónica costumbrista. Es decir, en dichos años no acontece nuevos relatos fantásticos de la pluma del escritor. Aunque, en el ámbito de laselección de textos representativos de nuestro país, el importante crítico literario Ricardo González Vigil publica el libro *El Cuento Peruano 1942-1958* (1991), bajo la edición de PETROPERÚ. En este estudio académico y, a su vez, compendio antológico, GonzálezVigil rescata a "El baúl", la versión original y corta, como uno de los cuentos representativos del ala fantástica de la Generación del 50.

En los primeros años del siglo XXI, ocurre el deceso de Felipe Buendía, un 10 de mayo del año 2002, a la edad de 73 años. Sin embargo, la difusión y la trascendencia de su narrativa fantástica no se detienen. En el 2007 se publica la voluminosa antología

de relatos fantásticos *La estirpe del ensueño* de Gonzalo Portals, mediante una edición independiente elaborada por el mismo antologador (El lamparero alucinado editores), en el cual se seleccionan los cuentos "El baúl" (versión alternativa y extensa aparecido en *Cuentos de laboratorio*, 1976), "El extraño caso de los Sres Levi" (aparecido en "Suplemento Dominical" de *La Crónica*, el domingo 15 de febrero de 1959) y "Ojos de lince (El gabinete de los muebles chinos)" (extraído del libro *Premio Copé 1979*publicado en 1981)". De estos tres relatos, "El extraño caso de…" es de registro realista.

En el 2014, se edita la antología de Oscar Gallegos *Cincuenta Microrrelatos de la Generación del 50*, bajo el sello *Editorial Trashumantes*, en el cual dicho autor rescata los cuentos "La espera", "Yo" y "Desde donde no se vuelve", los dos primeros procedentes del tomo I de la antología *Literatura Fantástica* (1959). Cabe resaltar la labor de recuperación, y a su vez de difusión, del relato "Desde donde no se vuelve", no compilado anteriormente en publicación alguna desde su aparición en 1959 en la revista *Cultura peruana Nº 131* y que, a nuestro juicio, posee calidad literaria a la par de "El baúl" o "Meredí" por su alto grado de riqueza interpretativa y simbolismo, a pesar de su brevedad. Finalmente, a manera de homenaje a Buendía, su hijo Bruno, presenta *El Baúl* (2014), libro recopilatorio, bajo el sello El Baúl Editores, que junta en un único tomo las dos más resaltantes obras del autor, es decir, *Cuentos de laboratorio* y *El claustro encantado* en toda su integridad.

Como hemos podido observar en este recuento cronológico, los años 50, 70 y 80 han significado una etapa de gran producción literaria para nuestro autor, tanto en el plano de la innovación y de la originalidad como en el plano del perfeccionamiento de sus textos. La eclosión de la narrativa fantástica buendiana tiene como punto de partida la época de los 50 ("El baúl", "De donde no se vuelve", "Un escritor", "La puerta", etc.); se reinventa o se corrige así misma en la década de los 70 ("Viaje a Francia", "El demonio del alcohol", etc.); y explora nuevas posibilidades en los años 80 ("Meredí", "La Casa de Hiedra", etc.). En cambio, los años 90, 2000, y 2010 son periodos de difusión y reafirmación de la importancia del autor en el canon gracias a antologías con peso académico (*El Cuento Peruano 1942-1958*, *La estirpe del ensueño*) o publicaciones conmemorativas (*El Baúl*). Por otro lado, la ausencia de textos fantásticos en los años 60 estaría relacionada a la dedicación voluntaria del autor hacia el trabajo de su dramaturgia y otras disciplinas artísticas.

El problema de las versiones se presenta en ciertos textos específicos. Recapitulando, tenemos dos (2) versiones de "El baúl", versión corta y versión extendida novelada; dos (2) versiones de "Los borrachos", la aparecida en 1957 y la versión de

1976 titulada “El demonio del alcohol”; tres (3) versiones de “Versión para la muerte”, la historia original aparecida en 1956, la rescritura titulada “Viaje a Francia” para *El túnel y otros cuentos*… de 1972 y la versión “Viaje a Francia” de 1976; y finalmente dos (2) versiones de “Ojos de Lince”, la del Premio Copé y la de 1984 en la cual solamente se le cambió el título por “Shou”[12].

Al reparar en estas particularidades, una de las hipótesis que podemos esbozar sobre las posibles razones de estos cambios es el motivo estético. Como apuntamos líneas arriba, alrededor de Felipe Buendía giraba un halo de esteta con afán de perfección formal que lo motivaba a reescribir y reinventar relatos haciendo uso de técnicas literarias acordes a la Nueva Narrativa. Una de las causas de la aparición de estas versiones alternativas es, pues, la constante búsqueda de belleza no encerrada en dogmatismo, adornos, ni formalismos fríos, sino apoyada en la libertad total de quien escribe con variadas formas según le dicta su antojo y su genio creador, sin perder, claro está, el cuidado de la palabra. En pocas palabras, una aventura escritural que puede tener sus aciertos o desaciertos, sus altos y bajos, sus virtudes y defectos, comola vida misma, ya que en Buendía arte y vida están estrechamente vinculados.

Otra razón importante que explicaría dichos cambios en los textos serían los motivos de depuración con miras a certámenes literarios y el motivo editorial. El primero sucedería porque hay una intención explicita de refinar el lenguaje, de depurarlo o corregirlo para medirla con la calidad de otros escritores. Prueba de ello es el caso singular del cuento “Viaje a Francia”, que es una reescritura sustancial de “Versión para la muerte” y que fue presentada y reconocida por el jurado de la Cámara Peruana del Libro y la Municipalidad de Miraflores. El segundo motivo sería, como dijimos, el editorial puesto que habría un afán de la empresa editora o del escritor de presentar al lector nuevas reinvenciones de una misma historia y cautivarlo por la novedad o sorprenderlo con nuevos desenlaces narrativos. Tales son los casos de “El baúl”, versión extendida y “El demonio del alcohol”, versión nueva de “Los borrachos”, que evidencian dicho fenómeno. Incluso en una entrevista inédita que tuvimos con el hijo del escritor, este deslizó la posibilidad que dichos cambios se deban, sencillamente, a la necesidad de presentarse a cuanto diario, concurso o editorial haya habido debido a fines monetarios entendiéndose que Buendía es el arquetipo de profesional de la literatura en los años 50, es decir, un creador a tiempo completo.

[12] Para el tercer capítulo de nuestra investigación -el análisis e interpretación textual propiamente dicho- nuestra investigación trabajará con las siguientes versiones: El baúl (versión corta publicada en *Antología del cuento fantástico peruano* de 1977), El demonio del alcohol y Viaje a Francia (versiones publicadas en *Cuentos de laboratorio*, segunda edición de 1987) y Shou (versión publicada en *El Baúl* de 2014).

Finalmente, proponemos el motivo estético-ideológico que se relaciona con la visión de mundo del autor y la construcción de su propio universo ficcional. Es llamativo que cambios escriturales en "El baúl", "Los borrachos", y "Versión para la muerte" comprometan considerablemente la trama argumentativa, incorporen o profundicen más ciertos rasgos fantásticos que no habían sido explorados en sus versiones originales. Nuestra hipótesis tendría, a su vez, asidero en las constantes referencias biográficas que realiza el autor y que añade a sus relatos y que, en consecuencia, lo lleva así a crear y recrear un mundo fantástico personalísimo que coincide, además, con sus gustos e influencias literarias (el surrealismo, el tema del doble, etc.). Más adelante, en el capítulo dedicado a la interpretación misma de los textos, ahondaremos con mayor detalle esta última hipótesis que trata de acercarse al problema de las versiones.

En seguida mostramos un cuadro que sintetiza el devenir literario del corpus fantástico buendiano divido por décadas:

AÑOS 50	**AÑOS 60**	**AÑOS 70**	**AÑOS 80**	**AÑOS 90**	**AÑOS 2000**	**AÑOS 2010**
- Versión para la muerte (1956) - La siesta de un profesor (1956) - El baúl (1957) - Los borrachos (1957) - Un escritor (1959) - La puerta (1959) - De donde no se vuelve (1959) - Yo (1959)	- No aparecen producciones fantásticas - No aparecen antologías	- Viaje a Francia (unas vacaciones del Empleado del Banco de España) (versión para *El túnel y otros cuentos premiados*, 1973; y para *Cuentos de laboratorio*, 1976) - El baúl (versión para *Cuentos de laboratorio*) (1976) - El demonio del alcohol (versión para	- Ojos de lince (1981) - Studio Des Ursulines (1983) - Meredí (1984) - Shou (cambio de título para *El claustro encantado*, 1984) - La Casa de Hiedra (1984)	- *El Cuento Peruano 1942-1958* (antología de González Vigil) (1991)	- *La estirpe del ensueño* (antología de Portals) (2007)	- *Cincuenta Microrrelatos de la Generación del 50* (antología de Gallegos) (2014) - *El Baúl* (libro recopilatorio de Buendia Sialer)

- La espera (1959) - Sin título (1959) - Sin título (1959)		*Cuentos de laboratorio*) (1976)				

1.4 RECEPCIÓN CRÍTICA Y RELACIÓN CON LA GENERACIÓN DEL 50

Desde la aparición de los primeros relatos publicados en diarios y revistas de los años 50, hasta las últimas recopilaciones y reediciones de la primera década del siglo XXI, la obra fantástica de Felipe Buendía nunca ha dejado indiferente a la crítica académica.

En las primeras décadas de su trayectoria literaria, comenzaron a aparecer los primeros comentarios hacia el autor por su original ficción fantástica, en pequeñas reseñas de periódicos; luego, la inclusión de sus cuentos en antologías dedicadas exclusivamente a dicho género motivó breves, pero significativas apreciaciones de críticos literarios; más adelante, debido a la imagen de artista multifacético y polémico, el autor recibió entrevistas enfocadas, en mayor medida, hacia su pintura y hacia su literatura en particular. Sin embargo, aún para los académicos oficiales, la pléyade de escritores de la Nueva Narrativa de los 50 han sido siempre Ribeyro, Zavaleta, Salazar Bondy, entre otros, dejando en claro a Buendía como una figura literaria menor que volcaba su creatividad hacia un género considerado, en aquel entonces, también como menor, es decir, el género fantástico. Finalmente, en los recientes años del siglo XXI, nuevos estudiosos de la narrativa peruana han rastreado y redescubierto los aportes estético-literarios de Buendía publicando algunos ensayos críticos, disertando en algunas conferencias y rescatando ciertos cuentos. No obstante, toda esta labor hasta la actualidad, aunque loable, está circunscrita solamente dentro del pequeño circuito fantástico académico y que solo los entendidos en tal materia comprenden los avances de tales investigaciones dejando, así, sin conocimiento al resto de la comunidad letrada. Esto nos lleva, como consecuencia, a que la enseñanza del aporte de Felipe Buendía en la Historia de la Literatura peruana, y más específicamente en la Historia de la Literatura Fantástica peruana, en las aulas universitarias o escolares sea escasa y que su efigie en las letras de nuestro país no sea difundida como merece.

Entonces, ante tal panorama, es evidente que, efectivamente, la obra narrativa de nuestro autor está reconocida en el canon literario peruano, los críticos ya han tenido palabras sobre ella, pero no se la ha ahondado en su real dimensión y no ha habido mucha difusión de dicha creación literaria. Falta profundizar en este singular universo fantástico, analizar sus engranajes y aquilatar objetivamente su contribución a la literatura. Por otro lado, como mencionáramos líneas arriba, hasta ahora no se ha emprendido un estudio sistemático, crítico e interpretativo de la obra de Buendía ni siquiera una edición que reúna la narrativa completa en alguna publicación crítica, revisada, corregida, o comentada bajo una editorial de alcance masivo. En la actualidad existen cuentos aún dispersos en varias revistas y diarios de los años 50 y de distintas décadas que no han sido rescatados o reeditados por alguna antología o publicación hasta la fecha. En ese sentido, urge una labor de recuperación y bucear en los archivos históricos.

A continuación, realizaremos un recuento cronológico y general de la recepción crítica del corpus fantástico de Buendía y la relación o reacción que tuvo nuestro escritor hacia sus contemporáneos de la Generación del 50 puesto que somos conscientes de que la imagen que se tiene de la obra de un autor se construye a través de los comentarios e impresiones que esta suscita dentro de una comunidad literaria, los cuales pueden ser acertados o no, positivos o negativos, pero que nos ayudan a tener una visión global como punto de partida para el análisis de la producción literaria y cómo esta se articula en su contexto histórico específico.

1.4.1 Recepción Crítica

El 19 de abril de 1959, en las páginas 1 y 2 del "Suplemento" del diario *La Crónica*, aparece "El caso de las cabezas reducidas", un relato de corte realista. En la página 2 se encuentra una pequeña nota crítica, escrita por la redacción del diario, hacia el autor como acompañamiento de dicho cuento. Este pequeño comentario, entre varios datos que ofrece de la trayectoria del escritor, menciona lo siguiente: «En la narración peruana, figura como uno de los exponentes del género fantástico (…)». Es interesante descubrir que la prensa cultural de finales de los años 50 ya lo reconocía como uno de los representantes más conocidos de la literatura fantástica peruana, muchos años antes que la crítica literaria oficial se pronunciara sobre el asunto. Sabemos que Buendía, desde 1954 en que escribió su "Preceptiva literaria" en la revista *Ideas, artes y letras* (1954) hasta el 19 de abril de 1959, en el cual aparece ese pequeño comentario, tuvo un recorrido de un total de diez cuentos de los cuales cuatro fueron del tipo

fantástico, onírico o surrealista-existencial (“Versión para la muerte”, “La siesta de un profesor”, “El baúl” y “Los borrachos”). Luego, el mes siguiente, vendría la publicación “Cuatro relatos de Felipe Buendía” en el diario *Cultura peruana* Nº 131, en el cual se encuentran los microcuentos fantásticos “Un escritor”, “La puerta” y “Desde donde no se vuelve”. Y el mismo año de 1959 se cerraría con la publicación de la propia publicación del autor, su famosa antología *Literatura Fantástica*.

Antes de continuar de manera cronológica el recuento de las apreciaciones hacia el autor y su obra, debemos retroceder un año atrás. En 1957, se publica la antología *Cuentistas Modernos y Contemporáneos*. Selección, prólogo y notas de Luis Jaime Cisneros bajo la editorial Patronato del Libro Peruano. Como bien su nombre lo indica, es un muestrario de cuentos de autores de principios del siglo XX, modernistas, y de autores de la década del 50, la Nueva Narrativa peruana. Entre los seleccionados encontramos a Palma, García Calderón, Vallejo, Diez Canseco, Arguedas, Romero, Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Zavaleta, Congrains, Buona y Loayza. Es evidente que la intención de esta publicación, dirigida incluso por Manuel Scorza, es dar a conocer al público lector masivo los autores más importantes durante media década de historia literaria peruana, según el criterio de los editores y del antologador. Sin embargo, observamos que entre los autores contemporáneos se rescatan a los miembros de la Generación del 50 (Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Zavaleta, Congrains, Buona y Loayza) que, curiosamente, la mayoría pertenecen a la corriente realista, a excepción de Loayza, que cultivó tanto el cuento realista como el cuento fantástico. Entonces, observamos que tal antología implícitamente legitima el prejuicio que se tiene de que la literatura realista tiene mayor prestigio que la literatura fantástica. Incluso, muchos de estos escritores empezaron a publicar sus primeros relatos en revistas y diarios en los mismos años que Buendía y aun así se omitió la posibilidad de seleccionar a este último. En cuanto al caso de Loayza, autor mayormente conocido por su relato fantástico “El avaro”, Cisneros selecciona “Cerca de la selva”, uno de sus relatos realista. Por otro lado, en 1958, se publica *Antología de Literatura Fantástica* editado por el Ministerio de Educación Pública. La selección estuvo a cargo, una vez más, por el investigador Luis Jaime Cisneros, quien recogió en este tomo a autores peruanos y extranjeros. Entre los peruanos, encontramos relatos de narradores consagrados y clásicos de nuestro panteón (Valdelomar, Vallejo, Palma, Beingolea). Observamos que hace omisión de la narrativa fantástica contemporánea, solo recoge a los modernistas (Vallejo en su narrativa fantástica es un caso aparte), a pesar de que, para el desarrollo del género fantástico, ya había trascurrido media década si tomamos como partida los comienzos del siglo XX y que Buendía ya tenía a cuestas cuentos fantásticos publicados en revistas

especializadas y en diarios de gran difusión. Esta ausencia voluntaria que realiza el crítico literario al parecer se justificaría cuando menciona en el prólogo: «Hubiéramos querido acoger otros textos, tan útiles como los que el libro recoge, para mostrar a los estudiantes el vigoroso aliento de este género literario» (p. 6). Es decir, su antología va dirigida a un público joven, por ello, en un afán didáctico, escoge autores consagrados y con años de trascendencia literaria. Por otro lado, si bien es cierto que Buendía ya tenía cuentos fantásticos publicados durante los años 50, estos están dispersos, además de que, para esa década, el autor carecía de un libro completo de relatos fantásticos. Como sabemos, no sería hasta el año de 1976 que aparecería el libro *Cuentos de laboratorio*.

En el año 1971, se publica *Imagen de la literatura peruana actual 1968*, Tomo 1, selección y prólogo de Julio Ortega, bajo Editorial Universitaria. Este libro, dirigido mayormente para un público especializado, reúne varios ensayos de críticos literarios (Vargas Llosa, Arguedas, Westphalen, Cisneros, Delgado, Escobar, Luchting, Castro Arenas) sobre escritores de la Generación del 50 y la del 60, además presenta una selección de cuentos y poemas de escritores contemporáneos (Moreno, Varela, Romualdo, Zavaleta, Vargas Vicuña, Sueldo Guevara, Meneses, Buona, Sologuren, Delgado). El objetivo de tal publicación es realizar un balance del proceso literario y para tal fin toma como punto de partida dicho año clave de 1968 para la reflexión crítica. En *Imagen*… encontramos que se reproduce en su totalidad el prólogo "Fisonomía actual de la narrativa peruana", de Luis Jaime Cisneros, que apareció anteriormente en *Cuentistas Modernos y Contemporáneos* (1957). Una vez más, es evidente que para la crítica peruana oficial de aquellos años no tomaba en consideración a la producción fantástica ya que esta no estaba en su programa estético-ideológico para construir una «imagen» representativa de nuestra literatura. Además, observamos que los autores seleccionados y comentados en dicha publicación son, como casi siempre, los más representativos de la narrativa de registro realista.

En 1973, aparece *El túnel y otros cuentos premiados*, libro que recopila a los primeros puestos del Concurso de la Feria del Libro Ricardo Palma, entre los que se encuentra Felipe Buendía, tercer puesto por "Viaja a Francia". Carlos Thorne, jurado del certamen, representante de la Cámara Peruana del libro en aquel entonces y reconocido escritor, redacta el prólogo y da su apreciación sobre los cuentos y los autores premiados:

> Los cuentos premiados que se publican en este volumen representan un momento singular en la narrativa peruana contemporánea. Ninguno participa de las corrientes indigenistas o sociologistas ni tampoco del neorrealismo urbano tan en boga en estos

> últimos años. (…) Pero si Felipe Buendía, Luis Rey de Castro y Rosa Cerna no hacen ni crítica social ni neorrealismo urbano u objetivo, ¿qué es lo que hacen? Ellos no reflejan ni describen el marco social de la realidad peruana ni sus conflictos (…) Este modo de ver que tiene cercanos y lejanos antecedentes en nuestra literatura persigue ante todo *desentrañar la complejidad interior de la psique hasta perseguir la penumbra tras la que se enmascara o se oculta el ser que funda el mundo objetivo aparential* (p. 7-8).

Esa búsqueda de introspección justamente es la que caracteriza la narrativa fantástica de Buendía. Adentrarse, explorar esa penumbra que habita en cada ser, mediante el impulso de un objeto o suceso fantástico, y volcar los miedos más profundos del hombre traducidos en alegorías de calibre surrealista es una de las propuestas de la pluma buendiana. Por eso, someterse al marco realista cargado de lo que muchos, equivocadamente, comprenden como denuncia social obligatoria es contraproducente para todo escritor que tiene como fin lograr, como lo menciona Thorne, «la visión trascendental de la realidad». En suma, «pretender lo contrario es reducir al escritor al papel de testigo parcial de una parcela de realidad» (p.7). Luego, Thorne continua:

> Así, Felipe Buendía persigue en su cuento "Viaje a Francia" la evasión temporal hacia el pretérito a través no solamente de la consciencia del protagonista sino de su propia peripecia vital. Esto implica proponer la posibilidad real de una relación con el tiempo como dimensión no fragmentada de la vida humana, gran propósito de la literatura universal. (p.9).

Como señalamos líneas arriba, la experiencia vital, que muchas veces puede brotar del autor real y que se metaforiza en la construcción del sujeto protagonista del relato, es uno de los elementos primordiales de la *poética vita, vivencial, metafísica y crítica de la realidad* que caracteriza al autor de "El baúl". La evasión temporal, de la cual se alude en el comentario crítico de Thorne, no debe confundirse como un escapismo o deserción total del mundo representado, sino debe entenderse, más bien, como una elevación metafísica para observar, desde un plano trascendental, gracias a la experiencia fantástica reveladora, de que el tiempo se impone y atraviesa ineluctablemente la comprensión del hombre. Finalmente, Thorne comenta que:

> Este modo de ver o de contar penetrando por obsesiones enteramente distintas a las experimentadas por los narradores realistas enriquece sin duda alguna la literatura peruana, no solo porque la renuevan al no seguir una tradición que mucho se ha nutrido del tema social hasta casi agotarlo sino porque nos da otro cuadro de las experiencias del hombre, y lo consiguen a través de una fantasía que se libera mediante la exploración lírico-psicológica, y que gusta más de la alegoría que del mensaje crítico (…) Acaso cabe aquí señalar que la nueva narrativa peruana ambiciona hoy otras vías de expresión (p.9-10).

En 1976 sucede la publicación de *Cuentos de laboratorio*, el primer libro de relatos del autor, bajo la Editorial Científica S. R. L. Esta obra cuenta con una nota de presentación redactada por los editores en la cual podemos recoger ciertas apreciaciones interesantes. Esta señala que Buendía:

> (…) *hace de su mundo una realidad plasmada a tal grado de cocción del idioma* que, al decir de sus contemporáneos, fue sistemáticamente rehuida su publicación. *Encontramos aquí la realidad parca, pero transida* (…) *La naturalidad y el barroquismo se entrelazan desprendiéndose una especie de suero fantástico* que no puede ser contabilizado en la literatura expresa. (énfasis nuestro, p.3).

Tal estimación refiere al cincelado de la materia prima del artista que es el lenguaje y que revela el interés de Buendía no solamente hacia el contenido sino también hacia el cuidado de la forma de la obra literaria. En cuanto a la realidad representada, observamos que es opinión común que se le perciba a nuestro escritor como creador de mundos fantásticos de crudeza y de angustias asfixiantes («la realidad parca, pero transida»).

En 1977 Harry Belevan publica *Antología del cuento fantástico peruano*, bajo la Editorial San Marcos. Este libro recopilatorio, que también ofrece un estudio teórico sobre el género, recoge el cuento "El baúl" acompañado de una valoración positiva sobre el autor y al referido texto. Es revelador cómo Belevan es uno de los primeros en reconocer la posición marginal de Buendía en el medio, debido a la indiferencia de la crítica, y admite la imposibilidad de catalogarlo en etiquetas de género literario:

> *Polémico escritor rezagado a menudo a un segundo plano por muchos cenáculos de la crítica literaria nacional*, Felipe Buendía es, ciertamente, *un autor difícil de clasificar bajo algún epíteto de referencia*, pues su obra no constituye un cuerpo literariosuficientemente coherente, aun cuando la pasión vanguardista podría resumirla. (énfasisnuestro, p. 122).

Belevan también deja en claro que aún no hay un sentido bien direccionado en la composición y agrupación de sus cuentos. Y esto se entiende puesto que, para aquellos años 70, Buendía apenas había publicado su primer libro de relatos. Además, es evidente que dicha obra resiste toda clasificación alguna, como él mismo lo menciona, porque en *Cuentos de laboratorio* las historias presentadas son variadas, van del registro realista al registro fantástico y, como bien sabemos, la mayoría ahí reunidas, son un rescate de cuentos anteriormente aparecidos en diarios y revistas de los años 50. Es llamativo la mención de una «pasión vanguardista» en la obra, ya que, efectivamente, en varios cuentos fantásticos se evidencia esa intención audaz de crear universos truculentos y extraños. Finalmente, según Belevan, "El baúl" es:

> (…) un relato contado del modo convincente y natural de quien expone una experiencia vivida: acaso sea este su mayor atributo para la paradoja fantástica… Esta escritura sucinta a la vez que barroca, refleja plenamente, a través de una trama muy sencilla (…) ese "fantástico onírico" que linda a menudo con lo absurdo. (p.122).

Como observamos, escribir como si se tratase de una «experiencia vivida», denota, una vez más, esa relación ineludible entre vida y escritura presente en la cuentística de Buendía. El trabajo con el lenguaje que elabora el escritor se resume, según palabras de Belevan, en tres aspectos: concisión, barroquismo y sencillez de trama, aspectos que envuelven, como un ropaje, el fantástico onírico y a la vez absurdo.

En 1978, Manuel Velazquez Rojas, poeta y periodista, redacta un artículo de opinión en un conocido diario local sobre *Cuentos de laboratorio*. Comienza afirmando que de los tres arquetipos de escritor reconocibles que aparecieron en la década de los 50 (neo-indigenistas, realistas-urbanos, fantásticos), estos últimos «no lograron reunir en volúmenes su obra», pero que Felipe Buendía fue quien le tocó «dar término al posible silencio de la fantasía» gracias a la publicación de su *opera prima*. Velazquez en su reseña establece la línea argumental de los cuentos reunidos y comenta que:

> (…) oscila entre las *situaciones tragicómicas (reales o fabuladas) y un sorpresivo análisis psicosocial de los personajes*. No propugna utopías cerradas, recoge varias ideas propias de la tradición hermética, y, en especial, presenta *una atmósfera inquietante donde se desarrollan las acciones de jóvenes en busca de su identidad y sentido*. (énfasis nuestro, s.n.).

Como podemos constatar una vez más, la valoración de Velazquez coincide con la idea común que poseen varios críticos sobre el sentido de introspección y exploración psicológica de personajes que poseen los relatos de Buendía. También es constante el remarcar esa "atmósfera inquietante" y la búsqueda de identidad y sentido que señalaba la crítica periodística en aquel entonces. Es necesario remarcar que esta reseña literaria aparecida en periódico disecciona a *Cuentos de laboratorio* en «tres bloques bien definidos» para un estudio crítico a futuro y, a su vez, otorga un breve recuento e interpretación de las distintas tramas que se presentan en el libro. Cabe mencionar la importancia que otorga el reseñista sobre el tema del sujeto inmigrante en Europa que se desarrolla en los relatos, cuestión que muy pocos han hablado hasta ahora: «En los tres los hechos transcurren en Madrid. Y sus protagonistas son jóvenes latinoamericanos o españoles que ven pasar sus días en sórdidas pensiones» (s.n.). El periodista termina su opinión reforzando esta última idea:

> Con estos últimos relatos –por extensión- nos hace reflexionar, Felipe Buendía, en las raigales diferencias entre culturas, y cómo cada ser nace, pertenece y crece plenamente

> en su propio hábitat, y cómo fuera de él sufre una horrible y constante decadencia. Un sugestivo planteo que cierra un interesante libro de cuentos donde se mezclan armónicamente la realidad y la fantasía. (s.n.).

El 26 de noviembre de 1978, aparece una pequeña entrevista en un diario local realizada por el reconocido crítico literario Ricardo González Vigil la cual la titula "Buendía: Marginal y Polémico". En ella se reitera el concepto de marginalidad e imposibilidad de categorización a la obra de nuestro autor, además de la entrega total al arte («es artista a tiempo completo: narrador, dramaturgo, poeta, pintor, bailarín, actor, director teatral, etc.»). Al comienzo de la entrevista, González menciona que:

> El fuego de la creación artística puede tornarse en algunos casos tan exigente y avasallador que genera una entrega total, sin concesiones: *Irreductible a cualquier programación e instrumentalización* (usualmente dictadas por la ambición, la fama o el apostolado), reclama, entonces, *un polémico apartamiento de los criterios consagrados*, *tanto más apasionado cuanto más desdeñoso*. Así cabe entender la vocación de Felipe Buendía (1927), casi una obsesión todopoderosa y omnipresente (…) cuya *marginalidad* nos alerta contra los defectos y limitaciones de la literatura que suele acaparar éxitos y reconocimientos. (p. 17).

En 1984 acontece el segundo libro de cuentos de Buendía, "El claustro encantado, Meredí y otras historias", bajo la Editorial Perla Perú. Este suceso literario es comentado y previamente anunciado entre la comunidad intelectual con expectativa. Una pequeña columna en el diario *El Comercio*, fechado el 4 de julio de aquel año, lo informa de la siguiente manera:

> "El claustro encantado", libro de cuentos del narrador y poeta peruano Felipe Buendía, será presentado mañana, a las 7.30, en la Sala de Arte de Petro-Perú. En estaceremonia, el Dr. Mario Castro Arenas tendrá a su cargo el discurso central, mientras que la actriz Elena Romero leerá el texto "El baúl", una de las narraciones que se incluyen en el volumen. (s.n.).

Y días después, el mismo diario reseña lo sucedido en tal evento literario y lo acompaña con un comentario informativo y valorativo de la carrera artística del escritor, además de las palabras que pronunciara Castro Arenas en la ceremonia de presentación calificando al autor de surrealista:

> Enseguida, el Decano del Colegio de Periodistas, Dr. Mario Castro Arenas intervino en la presentación, y entre otras cosas dijo "…en las obras de Felipe Buendía se da *una amalgama innúmera de géneros y de posibilidades expresivas*… (…) Hay una raza que nace surrealista. Felipe Buendía huye como algo natural a la rebeldía al anarquismo. En

suma, *Felipe nació surrealista, buena muestra de ello es el Claustro Encantado*". (énfasis nuestro, s.n.).

Las percepciones que se tienen de nuestro escritor convergen hacia la idea frecuente de rebeldía y surrealismo. Incluso, como discutimos anteriormente en nuestra investigación, nuestro autor nunca negó la cercanía con el movimiento francés, sin embargo, cabe recordar que tal adhesión al surrealismo fue una consecuencia natural de la influencia y experimentación con las nuevas formas literarias y la plasmación de una «desesperación personal» en sus textos narrativos.

En el diario *Caretas*, con fecha de 9 de julio de 1984, se realiza un reportaje periodístico sobre la trayectoria artística de Buendía, con motivo de la reciente publicación de *El claustro encantado*, y entre todos sus obras y logros en su carrera que se enumeran resalta la siguiente acotación: «Pero su fuerte es la cuentística fantástica que lo coloca entre los autores peruanos de más peso, además de ser uno de los pocos que cultivan ese género en el Perú, *donde la literatura propone al realismo*» (p. 47).

En el suplemento "Dominical" del diario *El Comercio* aparece una reseña crítica titulada "Buendía: Un baúl de sorpresas" a propósito de dos de sus últimas obras publicadas en los años 80 por Editorial Perla, *El claustro encantado, Meredí y otras historias* y *La ciudad de los balcones en el aire*. En esta columna periodística, fechada el 6 de octubre de 1985, se subraya otra vez el carácter marginal que posee el autor y su obra:

> Galardonado una y otra vez, Buendía semeja un invisible ubicuo. Ubicuo por su proteico tejer artístico; invisible por su terca condición marginado, marginado de la Generación del 50 (…), marginado de las rutas trazadas por lectores y críticos, apenas registrado en antologías nacionales. (s.n.).

La etiqueta de escritor marginado de la Generación del 50 es moneda corriente para la crítica especializada. Sin embargo, esta exclusión del parnaso literario no impide que se le reconozca aciertos y vuelos creativos al autor de "El baúl". Sobre *El claustro encantado* y *La ciudad de los balcones en el aire*, dicha columna periodística menciona que:

> En ambos libros campea la misma imaginación hechizada y febril, la misma sensibilidad exacerbada. La textura fictiva, con mucho de elaboración desconcertante al modo de la literatura fantástica y/o realismo mágico, cual galería de delirios, situaciones absurdas, sucesos insólitos y creencias maravillosas. (s.n.).

No obstante, esta crítica redactada en el suplemento "Dominical" es una de las pocas en señalar las deficiencias del escritor a nivel técnico. A pesar de ello, el balance analítico termina siendo positivo:

> En ambos casos, Buendía escribe a borbotones, *sin cuidarse mucho del pulimiento técnico y el decoro artístico* (…) A pesar de las *deficiencias técnicas, de los desajustes, en general, de la falta de rigor expresivo*, los dos últimos libros de Buendía poseen interés. Otorgan una dimensión más consistente a las obsesiones de Buendía, ya sea mediante las conexiones temáticas de los cuentos de *El claustro encantado* (verbigracia, el recurrir al antiguo cuento "El baúl" en "Meredí", relato que es como la "poética creadora" de Buendía, parodiando el Fausto arquetípico y zahiriendo al exitoso boom hispanoamericano), ya sea adoptando un tono uniforme en un plan orgánico de evocación en *La ciudad de los balcones en el aire*. (énfasis nuestro, s.n.).

En 1985 aparece la antología *Ciertos yrreales*, publicado por Editorial Perla. La selección de autores y notas estuvo a cargo del escritor Bruno Buendía Sialer quien, en su prólogo, califica la obra fantástica de su padre como «marginada» (p. 10). Por otro lado, en la sección de presentación de autores antologados, reconoce algunos defectos de nuestro autor fantástico («obtusamente desordenado»), aunque la evaluación crítica termina siendo favorable y esta nos muestra un aspecto poco discutido, la limeñidad en la obra buendiana:

> *Proteico y profusamente talentoso, mas obtusamente desordenado*, ha girado a través del periplo juvenil, *la impronta surrealista y el existencialismo hasta la pérfida bohemia* (…) insertándose en esa limeñidad que en su caso lo abarca todo, tanto en las plásticas (…) como en lo literario, el baúl como la ciudad son símbolos maternales, que hacen de Buendía un testigo filial de lo limeño, advirtiéndonos que la función de la limeñidad está hecha para circular por el mundo (p. 14).

Y para esta publicación el relato "Meredí" es considerado por el antologador como cuento representativo de gran fluidez narrativa, dinámica y envolvente el cual pone de relieve la condición del artista, tema recurrente en Buendía:

> Hemos escogido "Meredí" ya que ofrece una temática sugestiva y agresiva que Buendía conoce: la condición del artista. (…) Meredí alude a la corrupción del artista contra de una de sus misiones: la creación. (p. 14).

Más tarde, en 1988, Miguel Gutiérrez (2008), presenta su investigación *La generación del 50: un mundo dividido*, bajo edición de Milla Batres. En este extenso y polémico ensayo de inclinación socio-crítica de la literatura peruana, Gutiérrez analiza, desde un enfoque materialista, a dicha agrupación y considera, como mencionamos anteriormente, que «la narrativa fantástica ha sido una línea secundaria en el desarrollo

de la narrativa peruana de acendrada vocación realista». (p. 128). Para el ensayista, Buendía es un caso excepcional de narrador fantástico que parte de imperativos fundados ya que los demás miembros de su generación empezaron escribiendo en dicho registro solo como «ejercicio de estilo y terapia del lenguaje influidos por la lectura de Borges, Cortázar y Arreóla» (p. 129), para luego dejar lo fantástico y volcarse a otras preocupaciones literarias. En la primera modalidad que corresponde más estrictamente al código de la narrativa fantástica, para Gutiérrez, los escritores más destacados son León Herrera, Ribeyro, Adolph y Buendía (p. 130).

En 1991 se publica la antología crítica *El cuento peruano 1942-1958* del destacado investigador literario Ricardo González Vigil. En el prólogo, González Vigil encuentra como una de las características más relevantes de aquellos años la fundación de la Nueva Narrativa. En ella destacan diversos autores y reconoce a Zavaleta como el fundador. Al comentar la línea fantástica desarrollada en los años 50, declara lo siguiente: «También fue un tenaz fabulador onírico, "patafísico" (término de Alfred Jarry) y fantástico, pero descuidado verbalmente, Felipe Buendía» (p. 24). Luego, en la presentación del cuento "El baúl", seleccionado por González, este manifiesta:

> En todos los lenguajes asumidos por Buendía se impone su imaginación exuberante, no pocas veces delirante y truculenta. Junto con la *innegable frescura onírica y fantástica de sus obras*, la sensación de *fabulador nato* que produce, debemos consignar *desajuste expresivo, desaliño artístico, imágenes estridentes y de dudoso gusto*. (énfasis nuestro, p. 449).

Como observamos, para fines del siglo XX la opinión que se tiene de Felipe Buendía y de su producción narrativa fantástica ha virado en reconocerle mucho su poder fabulador, su prolijidad y su creatividad en recrear mundos truculentos y oníricos, pero también es notorio que ciertos críticos señalan algunos descuidos formales y falta de técnica narrativa al empuñar la pluma. Sin embargo, tales comentarios sobre dichos aspectos formales no se han estudiado del todo y quedan solo en la primera impresión que se tiene del autor y de su obra.

En el mismo año, pero en el continente europeo, aparece en España un libro académico y analítico, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, publicado por Editores Sociedad Estatal Quinto Centenario y dirigido por Enriqueta Morillas Ventura, que agrupa diversos artículos críticos sobre el género. En este se encuentra el ensayo "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano" elaborado por Juana Martínez Gómez. La autora presenta un panorama sobre la literatura fantástica peruana partiendo desde la problemática sobre la predominancia de la literatura realista que los críticos privilegian en desmedro de lo fantástico hasta las últimas manifestaciones literarias (cuentos)

pasados los años 60 y 70, etc. Es la primera vez que una publicación académica fuera de nuestro país discute la situación de nuestro fantástico peruano y nos muestra una valoración importante de los relatos fantásticos de la Generación del 50 junto con varios escritores, entre ellos Buendía:

> Gran parte de los relatos fantásticos de estos años no abandona 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*. En esta coyuntura se encuentran algunos de los cuentos de J.R. Ribeyro, Felipe Buendía (…) (énfasis nuestro, p. 150).

Es interesante cómo Martínez también repara en esa limeñidad desarrollada en el cuento "El baúl", aspecto ya mencionado con años de anterioridad por Bruno Buendía Sialer:

> Felipe Buendía da muestras de su limeñidad en varios de sus relatos; entre ellos destaca el titulado "El baúl", en el cual *la ciudad adquiere dimensiones inusitadas*. Por medio de un objeto como el baúl, que se convierte sorprendentemente en una máquina del tiempo y del espacio, se rompe el orden normal de la vida cotidiana. En un viaje inesperado, el personaje anónimo y marginado se enfrenta ante su yo y la realidad frustrante de cada día e inicia una búsqueda de otra realidad. Del tiempo y espacio limeños se traslada a un tiempo y un espacio subjetivo y laberíntico donde todo al principio parecerá ser posible, pero al cabo la búsqueda resultará infructuosa y el personaje se verá abocado a una situación aporística. (énfasis nuestro, p. 150-151).

En 1996, se publica *Historia de la Literatura Peruana. Tomo XII: Siglo XX. Narrativa-Ensayo [1900-1995]* de César Toro Montalvo. En ella se estudia a la Generación del 50 y sus integrantes. En el apartado de Felipe Buendía rescatamos el siguiente comentario: «Cuentos de orden fantástico, despistados y oníricos, con cierto europeísmo y orientalismo en el trasfondo, hurga sobre un universo de lo incontrovertible, increíble y posible» (p. 611).

En el nuevo siglo XXI, año 2010, se publica *Tinta Expresa. Revista de Literatura. Año IV. Nº4*. En dicha edición se encuentra un artículo del crítico Gonzalo Portals Zubiate titulado "El enigma de las cajas chinas o la progresión del yo en dos cuentos deFelipe Buendía: El baúl y El extraño caso de los Sres. Levi". Este trabajo analítico del tipo interpretativo tiene el mérito de ser uno de los primeros estudios que empiezan a aparecer en el terreno de los estudios literarios dedicados a la producción fantástica buendiana con mayor rigor académico, a diferencia de anteriores comentarios, críticas o análisis breves del tipo impresionista realizados años atrás. Portals, quien seleccionó tres cuentos de Buendía en su voluminosa antología del 2007 *La estirpe del ensueño.*

Narrativa peruana de orientación fantástica, interpreta en este artículo la significación profunda que se oculta en el baúl:

> "El baúl", uno de los cuentos más emblemáticos de la literatura fantástica trabajada en el Perú y con seguridad el más nombrado de su autor (…) es un cuento que posee probablemente tantas versiones como las repeticiones de sus personajes (…) una prueba fehaciente de su vocación por la *multiplicidad formal*. (p. 94).

Por otro lado, sobre el objeto fantástico cotidiano, Portals encuentra que:

> El baúl renuncia a su condición mueble para erigirse en un elemento proveedor de situaciones, además de habitáculo refractario y exorcizador. (…) *el baúl constituye un enigma al más puro estilo de las cajas chinas por su condición de elementos subsumidos en otros* (…), entre el pintor y nuestro personaje existe un férreo cordón umbilical, un cordón que define las progresiones ad infinitum de las realidades o las consecuencias de los actos (p. 96).

El mismo año, aparece el trabajo académico de Elton Honores Vásquez, *Mundos Imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*, publicado por Cuerpo de la Metáfora Editores. Esta importante tesis centrada en el género fantástico en la Generación del 50, propone una taxonomía de dicho fenómeno fantástico y ubica la producción de Felipe Buendía en la clasificación «Cuento fantástico absurdo existencial» (p. 90). Honores, al estudiar la figura del doble, uno de los elementos temáticos recurrentes de la narrativa fantástica del cincuenta, toma como ejemplos a los cuentos "El baúl" y "Yo" y comenta que ambos "por medio del doble, se manifiesta la crisis del sujeto". Agrega que:

> En el ámbito peruano, el doble-en los años cincuenta-funciona como alegoría del crecimiento urbano (explosión demográfica); además del encuentro con una nueva alteridad, el sujeto migrante ya instalado en la ciudad, cuya presencia se constituye como otro. Ribeyro y Buendía son los que han recurrido con mayor insistencia a la figura del doble. (p. 167).

Sobre el uso de símbolos y alegorías en los escritores fantásticos de la Generación del 50, Honores destaca que estos medios expresivos, es decir la simbolización, son medios en los cuales los narradores emplean para «referir el mundo por vía no directa, sino sugerida» (p. 182). Además, subraya que «con esta narrativa, surge con claridad el sujeto marginal como símbolo del escritor, por medio del excluido que se encuentra solo frente a la multitud. La soledad de los personajes remarca la individualidad del sujeto». (p. 181-182). Por otro lado, Honores, al analizar "El baúl" realiza una interpretación socio-crítica basándose en el proceso de modernidad de los años 50 que afectaron en cierta medida

> Consideramos que, por múltiples elementos señalados, la Lima del protagonista es la Lima colonial, la del pasado, la que ya no existe y que experimenta los cambios urbanos. Frente a esto, el narrador del relato se encuentra escindido, dividido; por ello el encuentro final, que no se narra, será con su doble, con su otro yo soterrado, encerrado en el baúl, en el pasado, en la Lima amurallada (...) (p. 189).

Finalmente, la última investigación académica que involucra a nuestro autor en cuestión es la propuesta de Audrey Louyer, *Pasajes de lo fantástico. Propuesta de teoría para un estudio de la literatura fantástica de expresión fantástica en el Perú*, publicada el 2016 por la editorial Maquinaciones Narrativas. En el tercer capítulo de este estudio, la investigadora francesa propone los puntos o zonas de ficción de lo fantástico y analiza los objetos que lo posibilitan. Sobre el objeto baúl, considera que:

> "El baúl" de Felipe Buendía nos regala un ejemplo de texto en el que el pasaje de un plano a otro recorre todo el cuento. El protagonista realiza un extraño viaje después de haberse metido en un baúl de madera, lo que nos recuerda la reflexión de Bachelard: "El baúl, la cajita sobre todo, que se denomina más enteramente, son objetos que se abren. Cuando la caja se cierra (…) Lo que estaba fuera desaparece de repente, y todo es novedad, sorpresa, un mundo desconocido. Lo que está afuera ya no significa nada. Paradoja suprema, hasta las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque *una dimensión acaba de abrirse: la dimensión de intimidad*". (énfasis nuestro, p. 82).

Además, Louyer presenta al lector una clasificación de autores de la historia de la literatura fantástica y cataloga a Felipe Buendía (y a su Generación del 50) como los Continuadores (p. 143).

Hemos observado cómo han ido cambiando las apreciaciones hacia nuestro escritor durante décadas de actividad literaria y podemos concluir que a finales de siglo XX y comienzos de siglo XXI la recepción crítica se ha vuelto más detallada y analítica en interpretar la narrativa fantástica de Buendía gracias a la elaboración de ensayos, investigaciones académicas y antologías con prólogos rigurosos que rescatan su obra. La recepción crítica fue favorable durante los años 50 y esta partía del dominio periodístico y de la reseña literaria. Años más adelante la crítica oficial fue interesándose en la obra fantástica de Buendía y descubriendo un mundo peculiar donde todos coinciden en la influencia surrealista, el ambiente asfixiante de sus narraciones, el tema del doble, etc. Ciertos críticos, entre ellos González, apuntan a un desajuste expresivo y una falta de técnica que son compensados con la habilidad de fabular historias. Otros, como Martínez y Buendía Sialer, destacan el rasgo de limeñidad en sus cuentos, aspecto muy poco tratado durante todos esos años de recepción literaria. Sin embargo,

queda claro que Felipe Buendía es un autor representativo de nuestra literatura fantástica peruana y el más destacable del género.

1.4.2. Relación con la Generación del 50

La relación que Felipe Buendía tuvo con la llamada Generación del 50 fue de marginación mutua, su cuentística tendió a ser excluida de las grandes antologías del medio o de los tomos de la Historia de la Literatura Peruana. Los narradores del 50 lo consideraban como un autor menor y no comprendían la truculencia surreal y las atmósferas absurdistas del tipo existencial de sus relatos, aunque intuían su talento creador. Incluso Ribeyro dijo de él: «Es un genio, pero no sé de qué» (Caretas, 1984).

La entrevista que realiza González Vigil a Buendía a finales de los 70 es reveladora en cuanto a la opinión que tenía nuestro escritor con respecto a sus contemporáneos narradores. Cuando se le menciona sobre autores como Ribeyro, Vargas Vicuña, Zavaleta, Buendía declara:

> - Era muy amigo de los que Uds. Menciona como integrantes de la "Generación del 50", pero nunca me admitieron como escritor.
>
> - ¿Por qué?
>
> - No sé, sería una cuestión de mutua discriminación.
>
> - ¿Ud. tampoco los admitía?
>
> - Quizá no me resignaba a ser un profesional de las letras. Para mí la escritura, remitiéndome a los autores que me interesan profundamente (Conrad, Melville, Henry James, Hawthorne, Poe y Hoffman), es un compromiso con la vida, un placer profundo. (…). El trabajo técnico puede ser válido si no está al servicio de una esterilidad de alma y una mediocridad de espíritu; si no se reduce a un oficio que satisface ideales pequeño-burgueses de prestigio, de búsqueda emergente (González, 1978).

Y sobre su adhesión a la literatura fantástica, en la misma entrevista, Buendía manifiesta que:

> Por otro lado, mi pretendida adhesión a la literatura fantástica es para encaminar a la gente hacia mi fama de "loco". Nadie cree en eso, lo han hecho para obviarme, para no antologarme. Me llaman "loco" porque incomodan las posiciones disidentes. Ahora ya no tengo miedo de que me marginen, no me interesa. Antes, quizá. (González, 1978).

Sin embargo, no todo fue desavenencia. Si bien hubo lejanía con autores como Vargas Vicuña, Zavaleta o con narradores de tendencia realista, Buendía tuvo una

mayor cercanía con el ala surrealista de dicha generación. Incluso él mismo redactó algunos artículos en periódicos contando su experiencia con los surrealistas peruanos del 50. El 6 de julio de 1973 Buendía publica "Rodolfo Milla: ¿Genio o Mixtificador?" para la revista *7 Días*. En este artículo dedicado al artista y literato, iniciador del conocido "Asalto a la ANEA", el autor de "El baúl" relata aquellos años de amistad y encuentros literarios con la llamada Bohemia Maldita. Cuenta también aspectos de su generación:

> Es curioso que fueran los de la generación del 50 quienes dieran paso a la multiplicidad dentro de la dispersión que es característica del fenómeno actual. (…) ¿Qué testimonio ha dado la generación del 50 a las que vinieron? Un sacrificio en unos, temporal en otros, uno o dos para toda la vida. ¿Por qué? Cada siglo marca con la impronta de su modo de ver la vida a las generaciones. (…) Hubo y hay un signo común en las generaciones con pretensiones intelectuales: la cobardía. Pero no la cobardía por cobardía misma, como una pasión, no, la cobardía por temor de perder el tren de las veleidades mundanas. A esto sucumbieron pues casi todos. (p. 42).

Entre los de la Generación del 50, Buendía rescata a los creadores Rodolfo Milla y Leopoldo Chariarse, menciona el influjo del surrealismo entre sus contemporáneos, los de la Bohemia Maldita, y relata el contexto que se vivía en aquellas épocas:

> En realidad, la generación del 50 dio seres míticos, Milla, Lunel, Chariarse se desarraigaron, jamás volvieron y no se cumplió el vals. (…) Pero ¿qué fue Rodolfo Milla y qué fueron los cortos años de los herederos de César Moro en el Perú y de Breton, Aragón, Soupault, Max Ernst, Tanguy en Francia? Bajo la amenaza del autoritarismo claustral en Lima, los del 50 fueron seres mágicos, una capa emergente de la clase media baja y de la ilustrada que como suele acontecer en muchos casos no sepercataban de su propia maravilla. El colofón está en que así fue y así pasó. (…) Cuandoleíamos los prolegómenos de los manifiestos surrealistas o planeábamos el asalto a la ANEA o la bombarda boicoteadora a la Anunciación a María de Claudel en el Teatro Municipal, sin duda éramos otros eres, odiando viscosamente a los eruditos oficialistasy ebrios de combate; actos prácticos a) rechazo al ambiente, b) escándalo en el hogar,
> c) agresividad física y escrita (Pistola de señales en IDEA), d) proselitismo (…) Hoy que la imaginación está en los baratillos y el surrealismo de nuevo en el candelero de la moda (…) los des-lapidados genios tuteladores de esa juventud del 50 ¿qué fue de ella? (p. 42-43).

De esta manera podemos concluir que el universo fantástico de Felipe Buendía se destaca como un mundo narrativo diferente de sus contemporáneos el cual posee acercamientos muy marcados con el surrealismo, mediante una poética, como apuntamos líneas arriba, vital, vivencial, metafísica y crítica de la realidad, la cual se sirve de lo fantástico no como una evasión o mero juego verbal, sino como un medio

estético que ahonda en los abismos más profundos del individuo y su relación conflictiva con la sociedad. Este particular universo, construido a través de casi treinta años de actividad literaria, no solo queda en el contenido, sino busca constantemente los registros nuevos, las técnicas modernas de la época para afinar la forma y, en esa aventura escritural, reinventar la realidad mediante la idealización y la fantasía.

CAPÍTULO 2

LITERATURA FANTÁSTICA Y TÓPICOS LITERARIOS

El presente capítulo desarrollará, en su primer apartado, las principales definiciones sobre lo que se entiende por fantástico en el terreno de la literatura. Revisaremos y compararemos los juicios dados por Bioy Casares en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* (2018), las reflexiones de Rafael Llopis en el prólogo de *Antología de cuentos de terror* (2008), el estudio estructuralista de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1981) y, por último, la tesis del sistema de lo fantástico planteada por Omar Nieto en su *Teoría de lo fantástico* (2015). En el segundo apartado, revisaremos algunos comentarios y reflexiones críticas sobre lo que se comprendía por fantástico en la década del 50 en el contexto peruano, a pesar de que, en aquel entonces, aún no existían planteamientos sistemáticos o teóricos sobre tal fenómeno literario. Sin embargo, estudiaremos las meditaciones de Luis Jaime Cisneros y de Felipe Buendía en las publicaciones *Antología de la Literatura Fantástica* (1958) y *Literatura Fantástica* (1959) respectivamente, ya que ambos fueron unos de los primeros en sumarse a las tempranas discusiones sobre el referido género, sin olvidar, por supuesto, los importantes aportes de Harry Belevan con *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) y de Elton Honores con *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), en años posteriores. Luego, en el tercer apartado, expondremos el tópico del doble, como motivo literario recurrente y símbolo cultural que representa, bajo las contribuciones de Bruno Estañol (2012) y de Rebeca Martín López (2006), además de su presencia en la narrativa fantástica peruana del 50. Finalmente, estudiaremos la

figura del diablo y del motivo del pacto diabólico mediante su representación y desarrollo en el arte y en la literatura, desde la Antigüedad hasta la Era contemporánea.

2.1 DEFINICIONES Y APROXIMACIONES DE LO FANTÁSTICO

Determinar qué es lo que entendemos por *literatura fantástica* o comprender a qué nos referimos con el término *fantástico* ha sido tarea ardua para muchos investigadores y críticos que se han dedicado a esclarecer tales nomenclaturas y conceptos durante muchos años. Aquellos, incluso, se han entregado a la compleja labor de discutir, comparar, estructurar, tipificar, periodizar y analizar este género literario que tuvo su punto de partida como tal en Europa a fines del siglo XVIII con la aparición de la novela gótica[13], que alcanzó su desarrollo y definición durante el siglo XIX, adquirió nuevas formas expresivas en el siglo XX, y que en la actualidad aún sigue vigente influyendo tanto en el cine como en la televisión. Entre los diferentes conceptosque se han propuesto, nuestra investigación revisará, de manera general, las principales teorías y aproximaciones que traten de explicar mejor el asunto de *lo fantástico*[14] las cuales, más adelante, en el apartado del análisis e interpretación textual propiamente dicho, serán aplicadas y contrastadas con el corpus literario a estudiar. Nuestro objetivoes guiarnos de estos preceptos para adentrarnos adecuadamente en el particular universo fantástico de Buendía.

A nivel latinoamericano, una de las primeras aproximaciones sobre el género en cuestión se encuentra en la famosa *Antología de la literatura fantástica* (2018), publicada en 1940 por los escritores argentinos Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Este último redacta el prólogo y lo divide en tres partes: Historia, Técnica (Observaciones generales y Enumeración de argumentos fantásticos) y La antología que presentamos. Mas que un estudio académico y riguroso propio de un análisis

[13] Bioy Casares (2018), Llopis (2008), Nieto (2015), entre otros escritores coinciden con respecto al origen de la literatura fantástica. El escritor argentino, en el prólogo de *Antología de la literatura fantástica* de 1940, afirma que «como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés». Además, menciona antecedentes: «Por cierto, hay precursores (…); en el XVIII, a De Foe y a Horace Walpole; ya en el XIX, a Hoffman» (p. 11). Por su parte, el traductor español, en su tomo I de *Antología de cuentos de terror* de 1963, manifiesta que «desde finales del siglo XVIII hasta casi mediados del XIX, nace y se desarrolla la primera forma histórica del cuento de terror: la novela gótica o novela negra» (p. 10). Finalmente, el académico mexicano, en su *Teoría de lo fantástico*, establece que «las reglas genéricas de lo fantástico quedarían esbozadas en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, que está considerado el primer relato gótico, y que es también el primer texto escrito con la plena conciencia de causar una reacción en el lector» (p. 96).

[14] Cabe recordar que nuestra intención no es profundizar ni enjuiciar todas las diferentes teorías fantásticas hasta agotarlas, sino tomar los lineamientos más útiles y comprensibles para nuestra investigación.

textual, en el prólogo se realiza un acercamiento general de las características principales que toda obra fantástica, a criterio de Bioy Casares, posee, tanto en el plano de la forma como en el plano del contenido. Incluso el autor de *La invención de Morel* declara que para formar esta antología «hemos seguido un criterio hedónico (…) Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores» (p. 18). Aun así, rescatamos ciertos aportes y reflexiones que nos permiten acercarnos a la comprensión de lo fantástico. Según Bioy Casares, existen leyes que el escritor de literatura fantástica, en el transcurso de su ejecución escritural, va descubriéndolas: «pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar (…) Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos» (p. 12). En ese sentido, existen leyes generales, y preestablecidas; pero, a su vez, también encontramos leyes especiales para cada caso. Más adelante, el argentino hace hincapié en *la creación del ambiente o la atmósfera*[15] como característica importante de todo relato fantástico: «Los primeros argumentos eran simples –por ejemplo: consignaban el mero hecho de la aparición de un fantasma- y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo. Crear un ambiente, una «atmósfera», todavía es ocupación de muchos escritores» (p. 12). Así, en esta etapa inicial del género, Bioy Casares muestra como recursos clásicos y elementos recurrentes una puerta que misteriosamente se cierra, una lluvia torrencial que cae, una ventana que golpea, exclamaciones, mustios otoños, caserones abandonados, etc., que logran el efecto terrorífico en el relato fantástico. En seguida, el argentino nos ilustra que, años después, para la creación del ambiente se pasó a dar énfasis en el contraste entre un mundo cotidiano y la aparición de un elemento sobrenatural que lo invadía:

> Después, algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que, en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. (…) el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (p. 12-13).

Otra característica importante que expone Bioy Casares para todo relato fantástico es *la sorpresa*. Esta «puede ser de puntuación, verbal, de argumento» y

[15] En su "Notas sobre los relatos de Literatura fantástica", que data de 1938, el escritor norteamericano, H.P. Lovecraft, ya mencionaba que todo cuentista del género debe poner «especial cuidado en la forma de crear una atmósfera idónea haciendo el necesario énfasis en el momento adecuado» (p. 124) y «hay que tratar de crear un ambiente de terror e impotencia que se corresponda con el estado de ánimo del lector. La atmósfera, y no la acción, es el gran *desiderátum* de la ficción fantástica» (p. 125). Véase: Williard Díaz (editor). *Técnicas del cuento*. Volumen II. Ediciones Apóstrofe (2006).

agrega: «Para que la sorpresa de argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada». Menciona también que pocas veces un autor desaprovecha el recurso de la sorpresa, pero hay excepciones (p. 13). Luego de dar estas observaciones generales, el escritor argentino pasa a proponer una *enumeración de argumentos fantásticos*, como si se tratase de una especie de listado temático que extrae de los cuentos seleccionados de su antología (argumentos en que aparecen fantasmas, tres deseos, argumentos con acción que sigue en el infierno, con personaje soñado, con metamorfosis, tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas, vampiros y castillos, etc.). Finalmente, se cierra estas consideraciones afirmando que los cuentos fantásticos pueden clasificarse *por su explicación* en tres tipos: los que se explican por la acción de un ser o hecho sobrenatural; los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural; y los que se explican por la invención de un ser o hecho sobrenatural, pero que también incluyen sutilmente la posibilidad de una explicación sobrenatural (p. 18). Como vemos, el prologuista argentino no desarrolla ni profundiza esta clasificación, tan solo quedan en la mención somera, además, no define explícitamente qué es lo fantástico, al contrario, solo da características generales y menciona que existen leyes, pero no nos dice cuáles son estas. A pesar de ello, se rescatan los conceptos de creación del ambiente, la sorpresa y los argumentos fantásticos como pilares para la construcción del cuento fantástico. Lo que sí creemos remarcable es la idea de que, en una primera etapa de la literatura fantástica, lo fantástico ocurría en escenarios y ambientes lejanos, cargados de poder sobrenatural y de sucesos inexplicables que invadían o absorbían al protagonista; pero luego, en una segunda etapa, lo fantástico se traslada a espacios y ambientes cercanos, cotidianos y domésticos, es decir, lo extraordinario ya no estaría afuera, sino entre nosotros. Esta importante división de la evolución de lo fantástico, que intuye oportunamente Bioy Casares, pero que no lo desarrolla del todo, la tomarán en cuenta investigadores posteriores.

Años después, en 1963, el traductor español y especialista en el género fantástico, Rafael Llopis, en su prólogo a la *Antología de cuentos de terror*, Tomo I, (2008), nos otorga una definición más completa del relato fantástico e implícitamente lo toma como equivalente al cuento de terror o de miedo. Separa del cuento fantástico a los cuentos que producen miedo dentro de un mundo natural (relatos sobre locos, asesinos, animales que dan miedo, déspotas genocidas, etc.). También separa a los cuentos en los cuales existen maquinas diabólicas, extraterrestres o elementos de la ciencia ficción ya que estos pertenecen a leyes naturales que no conocemos, pero que habremos descubierto en el futuro. Luego de establecer estas diferencias, Llopis considera que:

> (…) lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender (p. 9).

Más adelante, el traductor español explica brevemente los orígenes históricos de la literatura fantástica y se detiene en la importancia de hacer sentir al lector el *mysterium* como aspecto intrínseco de todo cuento de terror, de miedo o fantástico. A su vez, remarca que dicho misterio debe ser verosímil. Por ello, en la primera etapa del género, (fines del siglo XVIII y comienzos del romanticismo) los autores echaban mano de recursos como el tañir de campanas, fantasmales castillos, manos invisibles, etc., elementos propios de un ambiente o escenario fantástico, para cautivar a sus lectores. Sin embargo, a mediados del s. XIX, ante la aparición de un lector cada vez más incrédulo, urbano, conocedor del progreso científico e industrial, aunque ávido aún por leer historias de terror, los escritores de relatos fantásticos tuvieron que hacer uso de nuevos recursos estilístico en pro de la verosimilitud, llevando lo sobrenatural a lugares más cotidianos y domésticos. De esta manera surgía un fuerte contraste con el ambiente de modernidad:

> Ante tales condicionamientos, los espíritus se aclimataron perfectamente a la Inglaterra victoriana del despegue económico e industrial. Prescindieron de un utillaje que se les había quedado obsoleto y se acostumbraron a manifestarse hasta en los lugares más prosaicos y de las maneras más inesperadas. Y así fueron pasando de unas modas a otras, de novelas largas a relatos cortos, o viceversa según las épocas, del irrealismo al realismo, del realismo al onirismo, del cuento al informe técnico, del informe técnico a la ciencia ficción y de esta al misticismo (…) (pp. 11-12).

Como observamos en su prólogo, Llopis hace notar cómo el relato fantástico ha ido transformándose y adaptándose ante los cambios sociales y a las diferentes tendencias artísticas de la época. Según el estudioso español, dicha transformación, de lo fantástico fantasmal propio del género gótico hacia lo sobrenatural cotidiano en una era industrial, continuará hasta la segunda década del siglo XX. Llopis menciona que:

> Hasta 1920 aproximadamente, el personaje terrorífico había sido un ser tenebroso y nocturno, nacido de la novela negra (…) [Ahora, en los relatos fantásticos del nuevo siglo] En vez de fantasmas y vampiros empezaron a aparecer dioses antiguos y espíritus de la naturaleza que incluso se manifestaban a plena luz del día (…) (p. 12).

Es por ello que, a comienzos de una era muy convulsa y marcada por dos cruentas Guerras Mundiales, la aparición del psicoanálisis, el descubrimiento de la Teoría de la relatividad y la nueva vanguardia artística, entre otros hechos, lo que va

caracterizar al relato fantástico en esta tercera etapa es que «el terror aparece *a posteriori*, cuando el protagonista humano se da cuenta de lo cerca que ha estado de perderse para siempre y no poder regresar al mundo común de todos los días» (p. 12). Finalmente, el hecho sobrenatural e invasor y que define al relato fantástico como tal, ya no habitará en el viejo castillo medieval ni acechará en la urbe decimonónica industrial, sino que se encontrará en lo más recóndito de nuestro ser, es decir, en nosotros mismos. El ensayista español sentencia: «El terror numinoso ya no lo produce la aparición de un muerto ajeno, sino la insinuación de que existe un desconocido en mi propio yo» (p. 12).

Tales apreciaciones expuestas por Rafael Llopis nos permiten acercarnos con mayor precisión a la definición de lo fantástico y proponen como características importantes el elemento sobrenatural que rompe al mundo racional, el efecto de *mysterium* que provoca terror en el lector y la importancia de la verosimilitud. No obstante, el autor del referido prólogo no logra desarrollar las diferencias que pueda haber entre los conceptos de terror o de miedo, ni deja explícito si el efecto de aterrorizar o dar miedo siempre tiene que ir acompañado con el hecho sobrenatural. A pesar de ello, es destacable el breve, pero conciso recuento histórico sobre el origen y desarrollo del relato fantástico y su división en tres periodos diferenciables que permitirán a otros investigadores ahondar más en ello en el futuro.

En los años 70, aparece *Introducción a la literatura fantástica* (1981) del teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov, un libro con un enfoque estructuralista dedicado enteramente al género en cuestión. Aquí el objetivo del autor es descubrir una regla que funcione para todo texto y que nos permita aplicar el nombre de «obra fantástica». A diferencia de Bioy Casares o Llopis, Todorov propone que el efecto fantástico es la vacilación o la incertidumbre que el protagonista o el lector le produce ante un evento sobrenatural. En palabras del crítico «hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico» (p. 19). Entonces, lo fantástico es aquella línea divisora e intermedia entre lo extraño y lo maravilloso. La vacilación entre una explicación u otra, según Todorov, es lo que define lo fantástico.

Partiendo de estas primeras reflexiones, el crítico establece tres condiciones importantes para que toda obra pueda ser considerada como fantástica. Primero, «que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales» (p. 24), y que este mismo lector vacile entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados; segundo, que «el papel

del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje» (p. 24), es decir, que se identifique con el personaje; y tercero, que la lectura del texto no debe ser leída o interpretada en clave «poética» (Todorov, p. 24).

En cuanto a la presencia del terror[16] o no en los relatos fantásticos como aspecto obligatorio e inherente, el teórico menciona que:

> Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault (a la inversa de lo que afirma Penzoldt); por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias. (p. 26).

Existe, sin embargo, otro tipo de vacilación, es decir, si el acontecimiento sobrenatural que percibimos fue real o producto de nuestra imaginación, o producto de un error de percepción, una ilusión, o un signo de locura. Todorov pone el caso de *La princesa Brambilla* de Hoffmann en el cual el personaje principal le suceden eventos extraordinarios como ser un príncipe y asegura haber tenido aventuras increíbles, pero las personas quienes le rodean le afirman que nada de eso ocurre y que él está loco. Por otro, lado *Aurelia* de Nerval, nos presenta de antemano a un personaje afectado por la locura, pero su incertidumbre estriba en que si su falta de cordura no es sino un tipo de inteligencia superior que la ciencia no ha logrado esclarecer. En suma, la ambigüedad entre lo real y lo ilusorio es también definitorio de lo fantástico (Todorov, p. 29-30).

Más adelante, el teórico propone cuatro categorías, a partir de la elaboración de un esquema, que permiten visualizar y comprender cómo opera lo fantástico y cómo este se relaciona con lo extraño y lo maravilloso. Estas son: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro.

En lo extraño puro «se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón» (p. 35), pero que provocan en el personaje y en el lector una reacción de asombro, de lo insólito o extraordinario, chocante, y por lo

[16] En su libro Todorov se desmarca de las apreciaciones de Lovecraft y demás teóricos que admiten la atmosfera o el elemento de miedo como necesaria para la existencia de lo fantástico. El crítico, quien basa su análisis en el aspecto textual y no en la experiencia del receptor, declara: «Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (…) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector» (p. 26).

general provocan miedo. Normalmente, en este tipo de relatos se presentan casos excepcionales, rarísimos, trasgresores y que afectan psicológicamente al personaje. Para el crítico, lo extraño «se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafíe la razón» (p. 35). En cambio, lo fantástico-extraño se da cuando «los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional» (p. 33). Aquí sucede el intento de dar diversas soluciones al evento sobrenatural y resolver la duda: el azar, las coincidencias, el sueño, el efecto de las drogas, la imaginación, la ilusión, la locura, etc.

Luego, tenemos lo fantástico-maravilloso que son los tipos de relatos que «se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural» (p. 38). La incertidumbre de un evento sobrenatural acaba gracias a la explicación sobrenatural, es decir, no ha sido producto de una ilusión, la coincidencia o el sueño, etc., sino que tal suceso pertenece a otro mundo que nuestras leyes racionales no son suficientes para comprenderlo y que, por consiguiente, desconocemos. Finalmente, tenemos lo maravilloso puro que no es sino relatos en los cuales «los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito» (p. 40). Lo maravilloso puro pertenece a un mundo con sus propias reglas y leyes particulares (la aparición de un duende sería algo normal para los personajes de un relato), además, según Todorov, se relaciona con una forma, un estilo de relatar. Para el teórico búlgaro-francés, los cuentos de hadas (en el cual la presencia de un lobo que habla no se cuestiona, ni se busca su explicación) no es el único ejemplo de maravilloso puro:

> Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural. (p. 40).

Así pues, tenemos variantes como lo maravilloso hiperbólico (fenómenos sobrenaturales que se caracterizan por su tamaño descomunal), lo maravilloso exótico (el gigantesco ave ruc en *Simbad, el marino*), lo maravilloso instrumental (*gadgets* o instrumentos como una lámpara mágica o una alfombra voladora) y lo maravilloso científico (la ciencia ficción, relatos en los cuales lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia actual aún no descubre).

Por último, Todorov propone una agrupación formalista del contenido fantástico en dos vertientes diferenciables: los Temas del Yo y los Temas del Tú. Y aunque se

distancia con la crítica temática que lo antecede, a quien juzga de ser limitada, «no proporcionar los medios para analizar y explicar las estructuras generales del discurso literario» (p. 73), de tender a una clasificación ilimitada, y de «elaborar listas de elementos sobrenaturales sin poder indicar su organización» (p. 75), al final de cuentas, termina por darnos dicha clasificación temática que, según él, parte de la idea de que la obra es un todo coherente y estructural, que cada elemento se articula en una unidad, y no en un listado de etiquetas. Así, los Temas del Yo abarcan las metamorfosis, la existencia misma de los seres sobrenaturales y los «temas de la mirada» (la percepción consciente del sujeto hacia el objeto fantástico, relación hombre-mundo). En cuanto a los Temas del Tú, estos comprenden la sexualidad, que se manifiesta en el diablo; la crueldad pura, que satisface el deseo inconsciente de quien lo inflige; la necrofilia, etc. En palabras de Todorov:

> Si los temas del yo implicaban esencialmente una posición pasiva, en este caso [los temas del tú] se observa, por el contrario, una fuerte *acción* sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres. Por fin, si fue posible asignar a la primera red los "temas de la mirada", debido a la importancia que en él tienen la vista y la percepción en general, habría que hablar aquí de los "temas del *discurso*", ya que el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo (p. 101).

En síntesis, para Todorov, lo fantástico puro, aparte de ser esa línea divisora entre lo fantástico-extraño y lo fantástico maravilloso:

> (…) no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (p. 31).

Como vemos, la propuesta de Todorov para una definición de lo fantástico es mucho más detallada, específica y de carácter estructural. Parte del análisis textual de los relatos y del contenido, a diferencia de Llopis o Bioy Casares, quienes vinculan la transformación de lo fantástico con los cambios de época (una interpretación desde lo histórico-social y desde las tendencias artísticas); separa el miedo, el terror y el temor de lo fantástico y no los considera como elementos obligatorios; incluye en su estudio a

los cuentos de hadas y a la ciencia ficción, acercándolos a lo maravilloso[17], plantea nuevas categorías teóricas (lo extraño, lo maravilloso, lo fantástico puro); y otorga una importancia a la toma de posición del protagonista frente al hecho fantástico ya que la vacilación de aquel es lo que determina el efecto fantástico. Para el crítico búlgaro-francés, lo fantástico no está en el mismo hecho sobrenatural en sí, sino en la incertidumbre que esta genera y la explicación que el lector o el protagonista le dan a tal suceso determina, finalmente, el tipo de fantástico a cuál nos encontramos. Todorov valora la habilidad del escritor de generar esa ambigüedad de manera sutil para provocarnos el efecto fantástico y reafirma su postura citando las palabras de unos de los críticos franceses dedicados al género, autor en 1960 de *L'Art et la Littérature fantastiques*: «Pero tampoco debemos olvidar que, como lo dice Louis Vax, "el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión"» (p. 33).

Este tipo de comprensión teórica y formalista de lo fantástico inaugurada por Todorov y que se volvió hasta clásica, predominó casi toda la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esta propuesta empezaría a cuestionarse por nuevos investigadores a finales de siglo, y en mayor parte en la primera década del siglo XXI, quienes criticarían el sentido temático de lo fantástico. Uno de los más representativos, a nivel latinoamericano, es el estudioso mexicano Omar Nieto quien publica su *Teoría de lo fantástico. De lo fantástico clásico al fantástico moderno* (2015). En este trabajo, Lauro Zavala, investigador literario quien colaboró con la introducción para dicho libro, manifiesta su desacuerdo con la definición y la clasificación temática de Todorov en torno a lo fantástico. Zavala, citando a la investigadora Flora Botton, remarca «lo inapropiado que resultan las clasificaciones por temas que Todorov consideró como "indicadores de género", lo cual ha dado pie a una confusión muy difundida que relaciona los temas con la naturaleza del fenómeno en sí mismo» (p. 32). En ese sentido, que aparezca un vampiro en un relato no es razón suficiente para que dicho texto se le considere fantástico y se le clasifique como obra fantástica que toca temas de vampiros (o, siguiendo la terminología de Todorov, relato fantástico que desarrolla los Temas del Yo), ya que la presencia de ese vampiro puede deberse quizás a una intención paródica o humorística[18] con lo cual el sentido fantástico planteado *a priori* desaparecería (p. 33). Por otro lado, Zavala crítica la definición todoroviana de lo fantástico como la vacilación

[17] Recordar que, para Todorov, los cuentos de hadas pertenecen a lo maravilloso puro y la ciencia ficción no sería más que un maravilloso científico, que tuvo origen en la era industrial del siglo XIX.

[18] Zavala incluso rescata la observación de Irène Bessière que, en 1974, realizó sobre la definición todoroviana de lo fantástico al mencionar que para ella «un mismo motivo –el diablo, por ejemplo- puede ser fantástico, cómico, trágico o elegiaco. El motivo así, dice, importa menos que la manera en que se le utiliza» (p. 47). Es decir, no es el tema o los temas lo que definen lo fantástico, sino el tratamiento que se da a ellos.

del lector ante un hecho sobrenatural puesto que, tomando como ejemplo *El horla* de Maupassant y citando al crítico francés Georges Desmeules, dicho relato «también puede leerse como un ejercicio de ironía hacia la sociedad de su época» (p. 46). Por lo tanto, no es fiable apelar al lector y/o personaje para definir una obra como fantástica porque la interpretación del lector puede variar en el tiempo o en una cultura determinada e incluso futuros lectores podrían encontrar «en todo el *corpus* del que se sirve Todorov para inferir la presencia de lo fantástico, lecturas de cualquier naturaleza, menos la fantástica» (p. 46).

La propuesta de Nieto parte del planteamiento de un sistema de lo fantástico[19] que «no depende de manera directa de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual» (p. 42), es decir, del tratamiento particular del tema. Por ejemplo, en *El fantasma de Caterville*, famoso cuento de Wilde, el tema del fantasma (o lo fantasmagórico) es tratado de manera humorística y desprovisto de miedo; en cambio, un simple baúl o un diván ordinario en los cuentos de Felipe Buendía, o un espejo en *Alicia a través del espejo*, son objetos cotidianos que, aparentemente, nada tienen que ver con nuestro género literario en cuestión, pero que por su tratamiento peculiar resultan siendo tan fantásticos como los vampiros o los diablos (Nieto, p. 44). Entonces, para el teórico mexicano, según el tratamiento o la estrategia textual al cual nos encontremos tendremos tres paradigmas de lo fantástico: el fantástico clásico, el fantástico moderno y el fantástico posmoderno. Sin embargo, no hay que olvidar un elemento esencial para la construcción de tal sistema que es la transgresión. Tal idea, que toma de la estudiosa argentina Rosalba Campra, se explica como la contraposición de dos órdenes (lo real y lo sobrenatural) en la cual uno de ellos amenaza e invade al otro.

Así, el sistema de lo fantástico se inaugura con el primer paradigma que es el fantástico clásico. Este tiene su origen a fines del siglo XVIII, en pleno dominio del racionalismo, con la aparición de la novela gótica y su máximo representante, Horacio Walpole, quien escribió *El castillo de Otranto*. El fantástico clásico se desarrollaría durante el siglo XIX y tendría su consolidación con la novela *Drácula* de Bram Stoker. Según Nieto, este primer paradigma se define como:

> (…) una irrupción –para utilizar el término de Caillois- lineal, del elemento sobrenatural, extraño o de lo otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato. Este elemento extraño, casi siempre, es

[19] Para Nieto «lo fantástico no es un género o un grupo de textos, sino un *sistema* con reglas y axiomas que se pueden encontrar en todas sus manifestaciones históricas» (p. 62).

diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre (p. 103).

De esta manera, como elementos extraños antropomorfizados, podemos incluir a todo un sinfín de seres monstruosos o seres extraordinarios como vampiros, zombis, hombres lobos, momias, brujas, el doble, demonios, fantasmas, ángeles, duendes, la Muerte, etc. La aparición y transgresión de estos personajes fantásticos provocan que se ponga en entredicho nuestro mundo cotidiano el cual está sujeto a la razón. Es decir, estos seres o eventos imposibles cuestionan el conocimiento científico y las leyes físicas naturales en los cuales nuestra realidad tiene asidero. Nieto, citando al investigador venezolano Víctor Bravo, agrega que «la producción de lo fantástico supone la escenificación del "Mal" (entendido este en su sentido funcional, más que ético)» (p.104). Ya sean monstruos malvados o seres sobrenaturales bondadosos, lo fantásticosubvierte el orden establecido. Por último, el crítico mexicano menciona que el paradigma de lo fantástico clásico, si bien nació a fines del s. XVIII en pleno dominio delracionalismo, «funciona de manera independiente de su contexto histórico de origen»[20](p. 125). Nieto remarca que «la fuerza externa (…) en un relato fantástico clásico debe cumplir sólo con un requisito: ser de naturaleza extraordinaria, ser sobrenatural. En pocas palabras, encarnar la otredad» (p. 125).

Por el contrario, el paradigma del fantástico moderno se define como una ruptura con el fantástico clásico ya que la estrategia textual difiere de esta: toma de lo maravilloso (mundo de las hadas, lo mágico) y del sueño para construir una nueva forma de fantástico (Nieto, 2015). El teórico afirma que «lo fantástico moderno (…) construye su estrategia sobre las bases de lo maravilloso, justo para no hacer tan evidente sus reglas de construcción» (p. 131). En este segundo paradigma, la transgresión del elemento sobrenatural ya no es lineal, sino que emerge dentro del hombre y no fuera de él (Nieto, 2015). Cabe resaltar que dicha transgresión «(…) en lugar de provocar e invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrenatural se naturaliza» (p. 83). Esto quiere decir que la realidad representada (el mundo familiar, lo cotidiano, el orden establecido) ya de por sí es maravillosa y, por consiguiente, los objetos cotidianos (un espejo, un baúl, un automóvil, etc.) también lo son. Con respecto a la manifestación interna de lo sobrenatural, en lo fantástico moderno son los temores, los deseos reprimidos, las frustraciones, los sueños más locos, las más terribles pesadillas los que

[20] Puede escribirse relatos del tipo fantástico clásico incluso en pleno siglos XX o XXI, tal como el cuento que toma de ejemplo Nieto, "Aires de blues", del escritor Ricardo Garibay, publicado en 1984. Este relata la historia de una familia que viaja en un automóvil, llega a un desierto blanco y de repente se ve rodada de ángeles descomunales propios de la iconografía católica (p. 126).

afloran en el hombre y que terminan diluyéndose dentro del texto mismo (Nieto, 2015). Además, el fantástico moderno utiliza la ambigüedad textual como recurso importante. Sobre esta técnica literaria, se explica que:

> la ambigüedad textual es el vestido con el que aparece lo fantástico moderno (…) ocultando el elemento insólito, hasta en un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así la irrupción insólita (…) En ese sentido, el *monstruo entero* es el texto mismo, es decir, en lo fantástico moderno se ha desplegado como un artefacto (p. 140).

Esto lleva a que los límites entre la realidad y la fantasía se difuminen, como si se estuviese viviendo un sueño. La estrategia de llevar la experiencia onírica al texto, según Nieto, trae ventaja para el escritor: «los personajes conviven en su propio mundo, con sus propias reglas, la extrañeza pocas veces es un elemento de importancia trascendente» (p. 147). Y aquí se observa otra notable diferencia entre el fantástico clásico y el fantástico moderno. Si en el primero, la irrupción de los sobrenatural en el mundo cotidiano provoca rechazo, asombro o miedo en los personajes (recordar que, para Nieto, el miedo no determina lo fantástico), en el segundo, «para ocultar el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural, provocando ausencia de sorpresa» (p. 147).

Otra diferencia radica en que si bien en el fantástico clásico encontramos seres extraordinarios que invaden la realidad (vampiros, lobos, zombis, demonios, etc.), el fantástico moderno «ya no dependería de seres extraordinarios, sino que su único objeto fantástico sería el hombre en sí mismo» (p. 154). Por otro lado, el autor de este libro teórico señala que no hay que confundir lo maravilloso con el fantástico moderno, ya que «lo maravilloso (…) no es un género literario en sí, es producto de la cosmovisión de las sociedades medievales, una expresión de su forma de ver la vida» (p. 152), está ligada a las creencias y pertenece antes del Siglo de las Luces. En cambio, en el fantástico moderno «es imprescindible el concepto de *autoconciencia*» (p. 152), es decir, el escritor utiliza de manera deliberada lo maravilloso y la estética del sueño para crear literatura.

En cuanto a la génesis histórica del fantástico moderno, esta se remonta hacia fines del siglo XVIII, con el aporte de los primeros románticos alemanes quienes rompieron con la filosofía de la razón ilustrada. Nieto destaca al poeta Novalis, al escritor Johann Paul Friedrich[21], más conocido como Jean Paul, autor de *La magia ritual de la*

[21] Nieto considera a este autor como responsable del «primer acercamiento consciente al mundo de los sueños como materia de creación», «precursor de la estética del sueño» y «precursor de los cuentistas fantásticos modernos» (p. 157).

imaginación, y al cuentista E. T. A. Hoffman[22], quienes profundizaron en el estudio de los sueños, el inconsciente y la fantasía como fuentes de creación artística, para comunicar lo indecible y acceder al absoluto (ideal romántico). Luego, en pleno siglo XIX, la vertiente francesa se distingue con las figuras literarias de Charles Nodier[23], Gérard de Nerval [24]y Guy de Maupassant[25] quienes exploraron el lenguaje onírico (en oposición al lenguaje utilitario) como herramienta de creación y ampliaron mucho más el registro fantástico. El paradigma de lo fantástico moderno tendría su consolidación en la primera mitad del siglo XX con la llegada de los surrealistas franceses, con André Breton a la cabeza del movimiento. Según Nieto, «los surrealistas aprendieron de la experiencia onírica del romanticismo, de la estética del sueño, de lo maravilloso y del cuento de hadas» (p. 164) e incluso «en palabras del propio Breton, expresadas en sus manifiestos, [el surrealismo] contrajo una enorme deuda con el prerromanticismo y romanticismo, y de la narrativa maravillosa» (p. 176); sin embargo, aquellos fueron mucho más radicales que sus predecesores:

> Los surrealistas son radicales en cuanto al uso de su material artístico. Buscan la subversión completa de la realidad al imponer la irrealidad onírica en la vida cotidiana. Incluso ven al surrealismo no sólo como un ejercicio artístico, sino como uno metafísico, que puede como tal modificar la vida y la condición del hombre. La posición frente a la «realidad», entre los románticos y los surrealistas, tiene una diferencia abismal: el círculo de Breton pretende imponer la «irrealidad» como una realidad; «otra realidad» tan válida como la primera, según su argumentación (p. 176-177).

Por otro lado, el investigador mexicano afirma que:

> (…) mientras los románticos consideran la imaginación onírica parte de la búsqueda del absoluto, del que el poeta es parte esencial en tanto es su receptáculo; en el surrealismo se trata de abolir ese carácter privativo, su mundo es inquietante, extraño, pero es asequible a todos. Cualquier hombre –parecen decir– puede ser un poeta. Tal visión trae una consecuencia importantísima (…) En el fantástico moderno y en el surrealismo, lo

[22] Para Nieto «los cuentos de Hoffmann están construidos de sueños rasgados por tinieblas y ángeles tenebrosos. Tal cosa parece remontar a la idea de lo siniestro, tan caro al relato fantástico moderno» (p. 172).

[23] El crítico mexicano declara que «Nodier no sólo es un precursor de lo fantástico moderno sino también uno de sus teóricos, un creador consciente de su creación y de la cualidad de "ruptura" con la tradición. Así lo demuestra el escritor francés en su ensayo "Lo fantástico en la literatura"» (p. 169).

[24] Según el teórico, «ya para Nerval, entonces, el mundo de los sueños y el de la locura es un material con el cual se trabaja. (…) Huelga decir que considerar al sueño como material de creación estética sería en ese momento una postura inédita en la historia del arte» (p. 162-163).

[25] Nieto, citando a Georges Desmeules, precisa que el cuento "El Horla" pertenece «a la literatura fantástica llamada "interior", es decir que tan sólo se manifiesta por medio de reflexiones del personaje. En este relato, dice Desmeules, las manifestaciones de lo fantástico y las reacciones del protagonista están íntimamente relacionadas con el reflejo de sus propias sensaciones y reflexiones que lo hacen consciente de la proximidad de una entidad sobrenatural» (p. 148)

> maravilloso –entendido como un mundo que responde a «leyes de la imaginación onírica»–, carece de un matiz de acto trascendente de lo «indecible» aunque en ambos es natural, «cotidiano» (p. 179).

No olvidemos también la importancia del psicoanálisis en la concepción del fantástico moderno ya que para este último «el inconsciente es un mundo siniestro (en la concepción de Freud), abyecto (en la de Kristeva), que emerge y suplanta el estado de lo real» (p. 142). Nieto, citando al padre de la teoría psicoanalítica, subraya que «para que lo primitivo, en este caso, lo siniestro (…) se manifieste es necesaria la represión. La represión mantiene algo oculto, que es liberado mediante una epifanía» (p. 145). Además, agrega: «lo siniestro se representa en un texto con un símbolo y esta es una estrategia del texto fantástico» (p. 143). Por último, podemos encontrar el paradigma del fantástico moderno tanto en Kafka con *La metamorfosis*, en los cuentos de Cortázar, como también en el llamado realismo mágico o real maravilloso de García Márquez ya que, según Nieto, tomando las apreciaciones del crítico español David Roas, «en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana» (p. 199).

El paradigma de lo fantástico posmoderno, tercer y último paradigma del sistema de lo fantástico, se distingue de los dos anteriores en que, según el teórico:

> (…) surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modelos (…) la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también (p. 84).

Para el crítico mexicano este paradigma sienta sus bases en la posmodernidad, movimiento filosófico y cultural de fines del siglo XX, y se caracteriza por una postura relativista la cual afirma que tanto la realidad, el mundo familiar y cotidiano, es solo discurso, es decir, una interpretación tan válida como cualquier otro discurso científico, literario, o fantástico, regido por el lenguaje, en la que cada uno posee su propia verdad individual. En ese sentido, bajo esta «pluralidad de mundos» se tiene plena conciencia de las reglas internas de los modelos fantástico clásico, fantástico moderno y cualquier otro modelo que fuese (historia, ciencia, literatura, arte, matemática, filosofía, etc.) llevando así a que el fantástico posmoderno sea altamente intertextual, autorreferencial y paródico, puro «juego de lenguaje», y, por consiguiente, que no exista una verdad absoluta (nihilismo). Nieto encuentra como representante de este paradigma a Jorge Luis Borges. A partir de las ideas de un ensayo del escritor argentino, el autor de *Teoría de lo fantástico* declara que:

> Resulta sorprendente observar que en las palabras de Borges se hace patente un constante rechazo a la idea de verdad absoluta. Borges, y su tipo de fantástico, son entonces sin duda posmodernos. Borges no sólo relativiza la verdad, sino la identidad del ser, el yo (p. 215).

Además, subraya el amplio conocimiento sobre diferentes áreas del saber humano que Borges echaba mano para la construcción de sus relatos fantásticos los cuales no solo los amalgamaba, sino que, a su vez, los relativizaba y borraba los límites entre uno y otro discurso. Nieto, tomando la apreciación del filósofo argentino Samuel Cabanchik, considera que otra característica importante del fantástico posmoderno es su sentido metaliterario:

> El exotismo de Borges, todo un prestigitador literario, como lo califica Cabanchik, radica en su erudición, que le permite crear justo un nuevo tipo de fantástico: «Así en los cuentos de Borges, la teología, la filosofía, la lingüística y todo lo que en ellos aparece como saber especializado se vuelve literatura, pierde su esencia y adquiere la de la ficción, torna a ser parte y contenido de una fantasía literaria». Es así como lo fantásticoposmoderno llega a simular no sólo el polo mimético (ámbito de lo familiar), sino el sobrenatural; más aún (…) la totalidad del sistema fantástico. Esto es: lo fantástico posmoderno es también un *metafantástico*, donde se juega abiertamente con las reglasque integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrarsu artificialidad (p. 216).

Hay que agregar que en el paradigma de lo fantástico posmoderno un rasgo importante es la idea de simulacro que «de acuerdo con Baudrillard, es la manifestación estética de la simulación, que se centra en la incertidumbre radical sobre la verdad» (p. 216-217), además, Nieto, citando a este filósofo francés y al investigador mexicano Aurelio Collado, coincide que «la simulación (…) es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (…) es como si, pero no es *realmente*» (p. 217). En suma, para lo fantástico posmoderno la nueva realidad (que es solo una representación, un discurso más entre otros) es lo hiperreal que «sería producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios, en donde se liquidan todos los referentes reales» (p. 217).

En consecuencia, para el teórico mexicano, el fantástico posmoderno «relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural (…) los dos elementos están revelados como construcciones artificiales» (p. 234), es decir, «se relativizan los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza» (p. 235); agrega, además, que en este paradigma «se pone en marcha una *pseudoparadoja*, (…) la articulación de una aparente crisis del pensamiento dada en forma contradictoria lo que conforma, en pocas

palabras, un simulacro de paradoja» (p. 236). Por ello, Nieto otorga gran importancia al autor de *Ficciones* puesto que su cuentística encarna un claro ejemplo de este fantástico:

> En el sentido literario, es claro que esa es la estrategia borgiana (…) que entremos a una ambigüedad absoluta y que nuestra concepción de realidad sea suplantada por un simulacro de esta (…) En Borges, los géneros, las tradiciones, tienen el mismo rango de uso estético. En ninguna otra literatura, la filosofía había sido tachada de «fantástica». Nunca las disciplinas más caras al quehacer humano, la religión, la metafísica, la ciencia, la teología, la psicología, la literatura, habían sido relativizadas con tal adjetivo (p. 254-255).

Por otro lado, el fantástico posmoderno también opera con la estrategia textual del sueño, pero aquí el tratamiento difiere en gran medida de los anteriores paradigmas. Según Nieto, y tomando como ejemplo el cuento "Las ruinas circulares":

> (…) lo que cambia es el tratamiento de ese mismo tema. El sueño en la fantástica posmoderna se entiende como una metáfora epistemológica-filosófica y como un juego del lenguaje que permite borrar los límites entre la realidad y la fantasía, creando un simulacro. El caso del cuento borgiano «Las ruinas circulares» (…) el tema del sueño también está presente (…) es la puesta en escena de una hipótesis metafísica disfrazada (…) la estrategia textual del sueño fantástico posmoderno es salir y entrar de esta realidad simulada (entra en su simulacro y sale en la realidad representacional), cuantas veces sea necesario, hasta borrar cualquier seguridad sobre el mundo (p. 273-274).

Finalmente, en el fantástico posmoderno «la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, y también irreal, y el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo lo permite la posmodernidad» (p. 278).

Luego de estas teorías y definiciones por parte de Bioy Casares, Llopis, Todorov y Nieto, durante los siglos XX y XXI, sobre la naturaleza y la complejidad de lo fantástico, hay que mencionar una quinta contribución en los estudios literarios por parte del crítico peruano Elton Honores, quien en un ensayo publicado en el 2017 y titulado "Narrativas del caos: un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo", incluido en su libro *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* cuestiona la pertinencia de usar el término fantástico al referirnos a este tipo de producciones narrativas. En este breve trabajo, desliza interesantes reflexiones sobre lo fantástico, y su contraposición con el realismo; establece dos etapas diferenciables en el desarrollo del género en cuestión y otorga ciertas características a considerar.

Honores (2017) objeta el uso del término fantástico ya que «éste resulta hoy insuficiente» e «impreciso» y que lo mejor sería usar el término imposible o narrativas de lo imposible. El crítico literario se basa en que la palabra fantástico «pone énfasis en la fantasía», en la imaginación consciente o racional de objetos reales o ideales. El autor del ensayo explica esta primera observación:

> La fantasía e imaginación pueden ser inmanentes tanto a los textos realistas como a los no realistas, es decir, en todo texto realista hay un nivel de fantasía e imaginación producto del autor; a la vez, el mundo representado posee esas cualidades que quiebran la noción de real, producto de la invención. En cambio, el término imposible refiere específicamente un evento, hecho o situación en sí misma anómala, irregular y que está fuera del orden o cosmos representado (p. 18).

En consecuencia, el término fantástico puede aplicarse tanto a los dos registros (mimético o no mimético) o a la capacidad imaginativa del autor. Sin embargo, lo imposible se centra específicamente en el mundo representado, en la ficción.

La segunda observación radica en que usar el término fantástico lleva irremediablemente a insertar al texto en una tradición específica *a priori*. Honores lo argumenta de la siguiente manera:

> (…) el uso del término de lo fantástico orienta política e ideológicamente a un texto y lo inscribe en una tradición específica (la occidental), en cambio, cada cultural –históricamente– puede poseer una noción de lo imposible, y por lo tanto, validar sus textos sobre sus propias bases epistemológicas (p. 18).

El crítico literario concluye que tanto el género de lo imposible, como el terror, el horror, la ciencia ficción, lo extraño, etc., deben entrar en un conjunto mayor llamado «narrativas del caos». Para Honores (2017), hablar de narrativas de lo imposible es mucho más exacto y preciso puesto que son ficciones trasgresoras de lo real y realidad, además no anulan ni borran las diferencias culturales. Entonces, «la narrativa de lo imposible es así, finalmente, equivalente a la narrativa fantástica, pero nunca a la inversa» (p. 18-19).

Sobre el desarrollo histórico de estas narrativas de lo imposible, Honores (2017) comparte puntos en común con teóricos y críticos anteriores. Lo fantástico nace sobre la base racionalista del siglo XVIII, se expresa como una amenaza que proviene desde el exterior y altera el orden burgués inmutable, racionalista y lógico. Este primer fantástico se presenta como ajeno al sujeto y muchos relatos de este tipo muestran el evento sobrenatural y tratan de explicarlo en la narración mediante la conjetura de un error de precepción, locura del personaje, una ilusión, quizás el mal sueño, etc. De esta

manera, el cosmos u orden establecido termina siendo restaurado. No obstante, Honores señala un giro importante en la construcción de lo imposible. Luego de las Guerras Mundiales del siglo XX y los nuevos temores del siglo XXI «el miedo amplía su espectro: ya no solo surge como efecto del mundo externo –que en sí mismo es incierto –, sino también *desde* el individuo» (p. 14). Esta notable diferencia marca a la narrativa de lo imposible de la nueva era. Ahora lo fantástico proviene del sujeto como reflejo de su crisis de identidad y su relación con el mundo. Honores (2017) lo explica acertadamente:

> Estamos condenados a sufrir: eso es lo que devela en última instancia la literatura de lo imposible: la angustia por vivir, la vida es una parodia de lo que era (o se suponía). Lo fantástico ya no implica solo lo imposible que funcionaba como su sinónimo: lo imposible es ahora (o fue siempre) el caos permanente. Un estado amorfo e indefinido, pero ya no anterior a la ordenación del cosmos sino en el cosmos (p.15).

De esta manera, a diferencia de los primeros relatos, aquí explicar lo sobrenatural ya no tiene importancia, descubrimos resignados que «no puede haber jamás una vuelta al orden (burgués)» puesto que lo imposible evidencia el caos que habitaba entre nosotros. Entonces no hay un desenlace feliz, un final explicado o un regreso a la normalidad, solo queda incertidumbre.

Más adelante, Honores (2017) contrapone el realismo con lo imposible. El realismo, según el crítico literario, es un sistema estético estable que, mediante la mimesis y la verosimilitud, recrea el mundo real, racional, comprobable. Sin embargo, lo imposible posee un doble carácter:

> (…) participa tanto de lo estable (su carácter mimético-verosímil), como de lo inestable (su carácter contrafáctico, por lo tanto, es un sistema caótico, ya que se acerca al mundo real, cuando participa de elementos de la realidad, pero de otro lado, se aleja del sistema cuando lo subvierte, lo transgrede de forma radical: una leve variación instala al lector en un mundo otro (p. 16).

Por otro lado, el realismo, de registro mimético-verosímil, opera según una relación lógica de causa-efecto. En cambio, lo imposible «se rige por el azar» ya que «el mundo moderno está más determinado por el azar, por el desorden, por lo casual y fortuito» (p. 17). Otra característica de lo imposible radica en la construcción de sus personajes. El autor de *La división del laberinto* señala que los protagonistas de dichos relatos fantásticos suelen ser sujetos «excéntricos, paranoicos y de gran capacidad reflexiva, pertenecientes –frecuentemente– a la burguesía o a la élite intelectual» (p. 17). Además, algunas de las cualidades de lo imposible son «la hipérbole, el exceso, lo demasiado, lo informe o deforme» (p. 19). En la narrativa de lo imposible, el tiempo sufre

transformaciones: puede dilatarse, volverse lento, cuando sucede la angustia, el horror de enfrentarse a la muerte, etc.; ser rápido, cuando suceden transgresiones en el espacio-tiempo; o también detenerse, cuando irrumpe un ser sobrenatural fuera de este mundo (Honores, 2017).

Por último, el crítico literario deja explícito su definición teórica: «lo imposible será entonces aquello que no puede suceder según nuestros códigos de realidad cultural. Lo que define a la narrativa fantástica es lo imposible» (p. 17). Asimismo, al igual que Todorov o Nieto, Honores niega que el miedo sea elemento necesario «pues no todo evento fantástico o imposible provoca necesariamente miedo, inacción o parálisis» (p. 17). De esta manera concluye que «lo fantástico, lo imposible no busca representar la realidad, destruye el concepto de realidad y de lo real» (p. 15) y que «no está en sí mismo en el texto sino en la confrontación extratextual del lector con sus códigos de realidad» (p. 18).

2.2 DISCUSIÓN SOBRE LO FANTÁSTICO EN LA DÉCADA DEL 50

Revisar y comparar las principales teorías, canónicas y contemporáneas, sobre lo fantástico en la literatura nos ha permitido definir mejor el género en cuestión y, a través de un panorama global de las propuestas de Bioy Casares (2018), Llopis (2008), Todorov (1981), Nieto (2015) y Honores (2017), hemos alcanzado a conocer la esencia, las características y el desarrollo de esta particular narrativa. Comprender las diferentes teorías de lo fantástico es anclaje y, a su vez, punto de partida para la realización de todo análisis interpretativo posterior que se quiera realizar.

No obstante, volviendo al terreno nacional, la obra fantástica de Buendía se ubica en un contexto, en la década del 50, y en aquellos años en los cuales se gestaba la Nueva Narrativa peruana[26], aún no existían planteamientos sistemáticos sobre el género fantástico por parte de la crítica especializada, apenas algunas breves aproximaciones y comentarios en periódicos, revistas culturales o reflexiones generales en prólogos para antologías. Ante la falta de estudios metódicos, sin embargo, la meditación literaria y el interés emprendido por algunos escritores por tratar de entender lo fantástico peruano intentaron llenar este vacío académico. Es en este escenario que dos autores de la

[26] González Vigil (2004) menciona que: «solo en el marco generacional del 50 se dieron las condiciones consonantes con la "modernización" de la vida urbana para que, efectivamente, cristalizara la fundación de la "nueva narrativa peruana"; es decir, una narrativa "moderna" en el sentido de la transformación radical que experimentaron en Europa y América los lenguajes artísticos (…) dinamitando los presupuestos estéticos, los recursos expresivos y las opciones creadoras del arte llamado "tradicional"» (p. 172).

Generación del 50 destacaron en los albores de la discusión literaria: Luis Jaime Cisneros (1921-2011), lingüista y reconocido crítico literario; y Felipe Buendía (1927-2002), escritor joven, Premio Nacional de Novela (1955)[27] y, además de cuentista, prolijo dramaturgo[28]. Ambos reflexionaron sobre una definición de lo fantástico, el primero desde una perspectiva normativa, el segundo, desde su posición como creador. Cisneros y Buendía volcaron sus meditaciones en *Antología de Literatura Fantástica* (1958) y *Literatura Fantástica* (1959) respectivamente, publicaciones que, a nuestro juicio, representaron el inicio de futuras teorizaciones.

Cabe indicar que nuestra intención en este apartado no es profundizar ni agotar todas las teorías de lo fantástico peruano ya que dichas reflexiones podrían remontarse incluso hasta el Modernismo y excederían nuestro trabajo. Nuestro objetivo, en síntesis, es comparar las opiniones críticas de Cisneros y Buendía enfatizando las de este último por ser nuestro escritor a investigar. Por otro lado, también revisaremos de manera breve, pero concisa, las principales discusiones de lo fantástico peruano a través del tiempo promovidas por Belevan, Gutiérrez y Honores.

Antología de Literatura Fantástica es una recopilación de cuentos editada en el año de 1958 por el Ministerio de Educación Pública que entre los años 1956 y 1958 estuvo bajo la dirección del historiador Jorge Basadre. Este tenía la misión expresa, encargada por el segundo gobierno de Manuel Prado, de reconstruir y reorganizar la Biblioteca Nacional del Perú luego del incendio ocurrido en 1943. Dicha publicación no menciona autor alguno. Sin embargo, recogemos las consideraciones del escritor y periodista Armando Arteaga (2013) que, en su artículo titulado "La literatura fantástica de Felipe Buendía", esclarecen este último asunto problemático:

> Dos antecedentes se dan como hitos benevolentes de aproximaciones al tema de la literatura fantástica en nuestra literatura. En primer lugar, la publicación de "Antología de la literatura fantástica" (Biblioteca del Estudiante Peruano, Ediciones del Ministerio de Educación Pública. Volumen X; Lima, 1958), que no tiene autor de selección y de notas; se presume que el tema de lo fantástico era parte del dominio público literario limeño, en paralelo con la movida literaria surrealista de ese momento. Esta "Antología (…)" me parece muy buena, el anónimo posible recopilador es alguien que dominaba el tema, aunque con ciertas suspicacias, muy cerca de su afición por autores extranjeros (…)

[27] Tomado del blog literario http://felipebuendia.blogspot.com/ de Bruno Buendía Sialer.

[28] Siguiendo la definición y clasificación de Gutiérrez (2008), la Generación del 50 «son la totalidad de coetáneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres de acción) nacidos en Perú (o venidos muy jóvenes e integrados a la cultura del país) entre 1920 y 1935, (…) y que entre los años de la post-guerra y la década del 50 desempeñan gran actividad política y cultural en Lima y en provincias del Perú» (p. 64). Según Gutiérrez, desde el punto de vista de la edad, habría tres promociones. Cisneros pertenecería a los nacidos entre 1920-1925 y Buendía, a los nacidos entre 1926-1930 (2008, p. 65).

> importante (…) esta “Antología (…)”, tan fantástica sin autor determinado (aunque Ismael Pinto ha corroborado a *Luis Jaime Cisneros como el responsable editor de esa colección*)” (énfasis nuestro, s.n.).

Partiendo de esta premisa, y de la afirmación establecida por Pinto, nuestro estudio se dedicará a examinar la comprensión de lo fantástico expuesto en el breve prólogo de la citada recopilación.

En *Antología de Literatura Fantástica* (1958), se define, en primera instancia, al relato fantástico esencialmente como diferente del cuento habitual, entendido este último como lo perteneciente «a la anécdota verosímil o la mera descripción de los hechos probables o inciertos» (p. 5). Entonces, en contraposición, lo fantástico vendría ser lo inverosímil, la narración de hechos improbables e inciertos. Inmediatamente después, se realiza otra escisión: para el prologuista, el relato fantástico se diferencia del relato maravilloso, es decir, del cuento de hadas. Así, en dichos textos, como Caperucita Roja o Cenicienta, los sucesos inverosímiles tienen razón de ser porque nosotros, como lectores, «nos acogemos a la ilusión de que las hadas son responsables de lo que parece dudoso tenga la fuerza y los signos de la verdad» (p. 5). En pocas palabras, damos por sentado esos hechos sobrenaturales porque son parte del mundo mágico descrito en el relato en el cual no hay contradicciones, del cual no cuestionamos sus leyes y su explicación está implícita. Sin embargo, «en el relato fantástico no hay hadas misteriosas que explican lo inexplicable, sino que lo insólito aparece narrado con el rigor de lo cierto e indudable» (p. 5). Aquí, se resalta una de las características del relato fantástico, que en la narración el hecho sobrenatural escapa a la comprensión racional del mundo familiar y cotidiano y es imposible aprehenderlo. No obstante, la afirmación citada difiere con la concepción que muchos años después estableciera Todorov (1981) en cuanto a que lo fantástico es la vacilación entre lo extraño y lo maravilloso. Además, dicha definición calza más bien con una concepción clásica de fantástico, en términos de Nieto (2015) y sus tres paradigmas (clásico, moderno y posmoderno). Por otro lado, el prologuista le da mucha importancia a la imaginación dellector como protagonista del relato ya que, según él, «el lector no busca “argumento” específico ni espera determinada “acción”» (p. 5). Luego, se menciona el efecto de contraste del que se vale el relato fantástico en la narración, es decir, esa manera tan característica de «enlazar lo incierto y lo dudoso, lo imprevisible y lo riesgoso, lo de este mundo y lo del que sólo vive en nuestra fantasía» (p. 5). Observamos aquí la intención de resaltar ese juego de oposiciones que más bien se ajustan a la idea de un fantásticoclásico según la teoría de Nieto (2015). Por otra parte, es evidente en aquellos años el uso del término «fantasía» como sinónimo de fantástico, tanto en el lenguaje común

como en el académico, vocabulario específico que luego será puesto en discusión muchos años después por nuevos investigadores como Honores (2017). Más adelante, el prologuista afirma lo siguiente:

> El relato fantástico nos invita a abandonar nuestras ideas sólidas sobre tiempo y espacio, y alienta la fatigosa tarea de convencernos de que la realidad que vivimos es una permanente irrealidad. En verdad, los relatos fantásticos no quieren ser sino eso: la presentación del mundo irreal. (p. 6).

Interesante notar como característica la voluntad implícita del relato fantástico: cuestionar nuestro concepto de realidad (espacio-tiempo). Dicho cuestionamiento se podría interpretar como síntoma de los nuevos cambios científicos que tenían lugar durante la primera mitad del siglo XX (teoría de la relatividad, multiverso, física cuántica etc.) y que permitían alimentar la imaginación de los escritores del género. No obstante, limitar a la literatura fantástica de mera recreación del «mundo irreal», como se lee en la última oración del párrafo citado, es olvidar su valor crítico de la realidad social y subrayar que al relato fantástico lo anima un deseo escapista o de evasión de la problemática social. Esta idea reduccionista, de concebir a lo fantástico como literatura menor o de divertimento, vuelve a aparecer en el siguiente comentario defendido por el prologuista:

> Los relatos fantásticos deben ser leídos con el espíritu libre de toda preocupación. No interesa en ellos tanto lo que se nos dice, con ser muy importante. La manera como nos lo cuentan se encarga de irnos introduciendo lenta y seguramente en el mundo de la fantasía. Y eso basta (p. 6).

Finalmente, no hay que olvidar que *Antología de Literatura Fantástica* presenta a nueve autores extranjeros (Wu Ch'eng-en, Ah'med El Qalyubi, Chesterton, Poe, Kafka, Schwob, Quiroga, Borges, Cortázar) y solo a cuatro autores peruanos (Valdelomar, Vallejo, Palma, Beingolea). Esto desproporción podría significar entre líneas que, para el antologador, la literatura fantástica extranjera posee un mayor valor que la literatura fantástica peruana. Por otro lado, los autores peruanos seleccionados pertenecen al Modernismo de comienzos del siglo XX, es decir, son escritores con casi cincuenta años de antigüedad, pero que, para la crítica, son los más consagrados y representativos de nuestro canon. Además, es evidente la ausencia de jóvenes escritores peruanos de los años 50, a pesar que desde ya existía, por aquellas épocas, una proliferación de textos

fantásticos peruanos publicados en los periódicos y revistas culturales de mayor prestigio y difusión[29].

El prólogo a *Literatura Fantástica* (1959) representa también uno de los primeros intentos en nuestro país por tratar de definir qué es lo fantástico, aunque evidentemente sin pretensiones académicas, pero sí con un claro aliento a manifiesto y de ideas polémicas desde la perspectiva de un creador que ha transitado y conoce el campo de la literatura de lo sobrenatural. Observamos que, en primera instancia, nuestro escritor Buendía también usa la palabra «fantasía» como equivalente a fantástico al igual que muchos autores de aquellos años los cuales aún no trazaban una terminología clara y definitiva. En las primeras líneas del prólogo hay un culto y admiración hacia la Fantasía, así con mayúscula, peculiar concepto del propio universo del autor: «Las estepas de la Fantasía gravitan sobre el hombre como el mejor de los dones, sin ella no hay hombre sino una estatua pensante y esclava de los valores axiológicos» (p. VII). Buendía coloca en un plano superior de todo lo existente a la Fantasía, cualidad que posee la naturaleza y que el hombre no percibe debido a vivir en un mundo materialista y sin sueños. Esta filosofía propia de nuestro escritor nos recuerda en algo a esa concepción romántica por penetrar en el Absoluto, en la Idea primordial, que con tanto afán buscaban autores como Schiller, Schelling o Novalis. El escritor de "El baúl" menciona que:

> A mi juicio sólo se puede comprender la Historia por la Fantasía que ella encierra, como resultado que es de obra de hombres. Los hechos en sí mismos son en su mayoría desagradables. La naturaleza en este sentido da mayor ejemplo de dignidad, es más fantástica que la mayoría de seres humanos que alberga; un perro, un coatí, poseen a veces mayor personalidad fantástica y reaccionan con mayor plasticidad que los seres humanos (p. VII-VIII).

Esta manera de concebir que lo fantástico está en la naturaleza, es decir, en nuestro mundo cotidiano y que los seres que habitan poseen «personalidad fantástica» tiene correspondencia con el segundo paradigma que Nieto (2015) propone en su teoría: el fantástico moderno. En este tipo de literatura lo sobrenatural no invade la realidad, sino que emerge de esta. Se difuminan los límites entre la realidad y la fantasía. Y dentro de este paradigma, como sabemos, destacan los escritores afines al surrealismo.

[29] Sobre el asunto, Honores, en su libro *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), realiza un importante trabajo de investigación sumergiéndose en las fuentes primarias (diarios y revistas), además de ubicar los textos críticos que discuten la definición de lo fantástico en los años 50. También es recomendable el estudio emprendido por Oscar Gallegos en su libro *El microrrelato peruano. Teoría e historia* (2015) que muestra la copiosa producción del microrrelato peruano en su vertiente fantástica durante los años 50, época que represento un auge y una experimentación novedosa en la narrativa breve.

Además, Buendía toma consciencia de su compromiso con la Fantasía que, para escritores que abrazan esta poética surrealista y/o realista maravillosa, es tan real como la vida misma:

> La Fantasía pues, no es la Imaginación, ni si quiera se le parece, hasta es lo contrario en cierto modo. La Fantasía no es tampoco la fantasía. *No es una cosa para juzgarla, seestá dentro de ella o fuera* (énfasis nuestro, p. VIII).

En segunda instancia, nuestro escritor encara el asunto sobre qué es lo fantástico. Afirma que ni él mismo conoce una definición certera, pero es algo que el escritor no se pregunta, solo intuye y reconoce. A pesar de ello, para él «evidentemente hay cosas que "caen bajo las leyes de lo fantástico"» (p. IX). Tal comentario nos remite a lo expresado en 1940 por Bioy Casares (2018) quien afirmaba la existencia de leyes que el escritor de literatura fantástica, en el transcurso de su ejecución escritural, va descubriéndolas. Buendía, al igual que Bioy Casares, desconoce en términos concretos cuales son dichas leyes. Pero a diferencia de las reflexiones formales del novelista argentino, Buendía, desde su postura como creador nato, afirma que solo los privilegiados pueden sentir y comprender lo fantástico:

> Pero me preguntarán qué leyes maravillosas son esas… No las sé. Es decir, no podría codificarlas ni hacer un hábil sistema práctico de ellas. Las conozco porque las reconozco. Las aplico porque las siento vivir y regir. Las amo porque me son necesarias. Hasta podría explicar porque "no son fantásticos" algunos hechos, pero todo lo que pueda decir en favor de legitimizar, probar y fundamentar de por qué "sí son fantásticos", es corto y a veces relativo. Si bien la intuición tiene mucho que ver en el conocimiento y en el ingreso al mundo de la Fantasía, hay una suerte de paso franco, tan solo para el soñador privilegiado, y esto no es mi culpa (p. IX).

En consecuencia, con lo expresado anteriormente, Buendía, aunque parezca paradójico, muestra en su prólogo una suerte de intento teórico sobre la definición de lo fantástico, siempre desde una perspectiva de autor-creador:

> TEORÍA. - Un cuento es fantástico cuando el autor, (no el editor ni el público ni la crítica) y sólo el autor, cree (y únicamente en el momento de la creación esta creencia es perfecta) que es cierto el hecho sobrenatural que afirma (p. IX).

Es interesante observar que el autor de "El baúl" es el primer y, al parecer, el único escritor peruano en realizar una «definición» sobre lo fantástico defendiendo acérrimamente el punto de vista de la creación del autor. Su particular concepto incluye diversos aspectos como «creación», «calidad», «perfección», «intuición», «sentimiento», «postura privilegiada del escritor», etc., aspectos que pertenecen al

quehacer escritural. Buendía nos presenta lo fantástico desde la creación, la labor escritural y fuera de elucubraciones del tipo académico, añadiendo la idea de una realidad donde lo fantástico es lo más cotidiano y normal que pueda suceder.

Luego, el escritor retoma la discusión anterior sobre Fantasía:

> Hay cuentos de una gran "fantasía" pero absolutamente infantásticos. *La Fantasía pues no es condición de lo Fantástico*. Y el cuento, la narración y la leyenda son más propicios a lo "fantástico" en razón que son más alucinantes por su brevedad, por la naturaleza de su "movimiento" mejor dicho. La longitud de la novela corre el riesgo de echar a perder esta cláusula (p. X).

Es llamativo que, desde los lejanos años 50 en nuestro país, esta separación sobre *fantasía* y *fantástico* ya estaba siendo materia de debate por nuestro escritor. Muchos años más tarde, el asunto será analizado de manera más detallada por teóricos e investigadores. Además, Buendía abre la polémica sobre la relación entre extensión de la narración y el efecto fantástico. Según él, la novela echaría a perder lo fantástico ya que son en las narraciones breves donde se condensa mucho más el poder de lo fantástico.

Finalmente, Buendía brinda las siguientes consideraciones:

> PREMISA. - Un texto u obra de arte son "fantásticos" cuando entrañan "un hecho sobrenatural" (Y esta naturaleza puede ser mantenida a través de toda la obra y contribuir a su unidad). DIFERENTES CONCEPTOS. – (Etimología): Una cosa es fantástica y se pone entre signos de admiración cuando tiene gran calidad. O cuando se ha desplegado en ella gran fantasía. O cuando sorprende porque "parece" sobre natural. Pero es legítimamente "fantástica", o para mejor puntualizar, se entra de lleno en el género fantástico, cuando lo que acontece no acontece como en este mundo y de ello se da testimonio (p. X).

Como mencionábamos anteriormente, la definición que podemos destacar del autor de "El baúl" es aquella ligada a la idea de creación y quehacer escritural. Se infiere que la calidad literaria es condición necesaria de lo fantástico (debe haber un gran despliego de fantasía por parte del escritor). Además, la frase «y de ello se da testimonio» se relaciona con el aspecto de verosimilitud que todo relato fantástico debe poseer. Es decir, hacer que el hecho sobrenatural sea creíble.

Cabe destacar que el primer tomo de la antología de Buendía, a diferencia de la elaborada por el Ministerio de Educación Pública, está dedicado a autores peruanos. Hay una presencia mayoritaria de jóvenes escritores de la Generación del 50 como Ribeyro, Wayner de Reyna, Pineda, León Herrera, y el mismo Buendía. Son nuevas

plumas que, para la época, contribuyeron con la renovación y la producción de la literatura fantástica nacional. También es llamativo que en este primer tomo se incluya el cuento "El príncipe Alacrán" de Clemente Palma quien es el único autor canónico a quien Buendía valora y rescata. Por otro lado, cabe recordar que Alberto Wagner de Reyna (1915-2006), el mayor en edad de todos los escritores peruanos seleccionados, durante su vida fue uno de los más destacados filósofos latinoamericanos en estudiar y difundir el pensamiento existencialista de Martin Heidegger. Es, pues, evidente que, en aquellos años, la vida cultural y literaria estaba impregnada de la influencia del existencialismo, del surrealismo y del absurdismo tipo kafkiano (por ejemplo, el cuento "La insignia" de Ribeyro).

Mucho tiempo después, a fines de la década del 70, un autor que se sumó a esta discusión sobre lo fantástico peruano es Harry Belevan quien publicó su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977). En ella, el principal aporte que realiza Belevan es considerar, contrario a lo que pensaban los más reconocidos críticos de la época como José Miguel Oviedo o Francisco Carrillo, que sí existe una tradición fantástica y «no como una componente de casos aislados sino, inclusive, como una tradición perfectamente definible» (p. XLVIII). Tal propuesta, sin embargo, tiene sus peculiaridades que Belevan, en su prólogo, pasa brevemente a explicar. El autor de *La piedra en el agua* hace la aclaración de que es mejor referirse a una cuentística de «expresión fantástica» que una «cuentística fantástica» puesto que «lo fantástico es un síntoma cuyas características bivalentes lo convierten en un mero punto referencial» (p. XLVII). Además, Belevan considera que lo fantástico:

> (…) no constituye un género literario particular dentro de la literatura y sí, por el contrario, un síntoma o expresión que define una modalidad de narrar (…) es factible referirse, dentro de nuestra literatura, a una "narrativa fantástica (p. XLVIII)

El escritor y diplomático argumenta que «lo fantástico *sí* se realiza con frecuencia en la poesía, en los mitos y en las leyendas, tal como lo percibe una gran mayoría de lectores» (p. XLIX). Para sostener su propuesta, Belevan plantea que poesía y fantástico son inseparables al igual que poesía y cuento, estos últimos géneros, incluso, son los más indicados para transmitir lo fantástico (Belevan, p. XLIX). El problema estriba, según él, en la concepción que se tiene de los géneros literarios y señala que muchos teóricos, incluyendo a Todorov, hacen mal en oponer poesía y ficción ya que olvidan que «el *discurso ficticio* es, evidentemente, una característica propia a todos los génerosliterarios, exceptuando el ensayo» (p. XLIX). En ese sentido, para Belevan lo fantástico «funciona siempre como una categoría totalmente *complementaria* de cualquier género,

lo que le permite *corresponderse* con todos, ¡justamente por *no ser* un género literario!» (p. L).

Así, pues, el crítico literario, menciona que su criterio de selección para la antología citada ha sido, primeramente, incidir en las narraciones y no en los narradores puesto que esto permite mostrar las manifestaciones fantásticas que expresan las narraciones mismas (Belevan, p. LI). Por ello, dicha antología se dedica más en la excelencia de los textos que establecer quiénes son los escritores más representativos. Un segundo criterio, que sostiene esta intención expresa de seleccionar narraciones fantásticas en vez de narradores fantásticos, es que lo fantástico, como Belevan lo defiende, «no es un género que pueda escogerse a voluntad o al cual pueda *dedicarse*, por así decirlo, cualquier escritor que se lo proponga» (p. LI). Es así que incluye en su libro un cuento de expresión fantástica de Enrique López Albujar ("Una posesión judicial"), considerado por la mayoría de la crítica de aquel entonces como representante del realismo purista, y, a su vez, excluye a Manuel Beingolea, aceptado por la misma crítica como representante de la literatura fantástica peruana. Es llamativo que Belevan, siguiendo su propio criterio, haya prescindido de cuentos, asumidos como clásicos de lo fantástico por el canon literario, como "El hipocampo de oro" de Valdelomar y "La insignia" de Ribeyro, por mencionar algunos ejemplos.

Por otro lado, al igual que Cisneros (1958) y Buendía (1959), el autor de *La piedra en el agua* coincide en valorar la personalidad de Clemente Palma como iniciador de la narrativa de expresión fantástica peruana y que esta, a su vez, es mucho más visible en la narrativa peruana del siglo XX (Belevan, p. XLVIII).

Cabe, por último, resaltar la llamada de atención explícita que realiza Belevan a la crítica de su generación en las siguientes palabras:

> (…) es evidente, pues, que muy escasa ha sido la atención que la crítica literaria le ha brindado a la expresión fantástica en nuestra literatura, limitándose a señalar los pocos logros, los contados seguidores, que al parecer tendría dentro de la literatura peruana esta desacostumbrada y casi inexistente expresión (p. XLVIII).

Recordemos que en *Antología del cuento fantástico peruano* se rescata cuentos de expresión fantástica de autores del Modernismo peruano (Palma, López Albujar, García Calderón, Valdelomar, Vallejo), de la Generación del 50 (Carvallo de Nuñez, Telleria Solari, Buendía, Ribeyro) y de la Generación del 60 (Adolph, González Viaña, y el propio Belevan).

A fines de la década de los 80, Miguel Gutiérrez publica *La generación del 50: un mundo divido* (2008). En esta obra ensayística de tendencia marxista, el crítico

literario discute de manera muy sucinta la cuestión sobre lo fantástico peruano (apenas dedica dos páginas al asunto). Señala que la narrativa fantástica «ha sido una línea secundaria en el desarrollo de la narrativa peruana de acendrada vocación realista. En la década del 50, y sobre todo en el primer lustro, esta línea alcanzó un relativo auge (…) equivalente narrativo a la poesía pura» (p. 128). Luego, afirma que «su producción no fue lo suficientemente generosa y sostenida como para intentar aquí una tipología detallada» e incluso duda de este tipo de forma narrativa puesto que sus escritores «no partieron de imperativos fundados» (a excepción de Buendía y León Herrera), sino que más que desarrollar una narrativa fantástica en el Perú, en realidad estos practicaron «ejercicios de estilo y terapia del lenguaje» (p. 129). A pesar de estas apreciaciones negativas y algo desdeñosas, el autor de *La violencia del tiempo* encuentra tres modalidades principales. La primera como aquella apegada más al código de la narrativa fantástica (exponentes: Buendía, León Herrera, Ribeyro y Adolph); la segunda más cercana a lo real maravilloso (algunos textos de Durand y Rivera Martínez) y la tercera emparentada con el relato lúdico y/o filosófico-moral, mayormente en forma de parábolas (“El avaro” de Loayza, “La evasión” y “Lienzos de sueño” de Mejía Valera) (Gutiérrez, p. 130). Finalmente, el crítico literario considera que la narrativa fantástica peruana «no ha alcanzado, en su conjunto, la calidad ni ha cimentado una tradición» (p. 130), además cree que esta posee menos valor literario que la narrativa fantástica argentina que, a su juicio, goza de personalidades trascendentes como Borges, Cortázar o Bioy Casares. La única contribución que ha realizado, según el crítico, la narrativa fantástica a las letras peruanas es haber emprendido la «limpieza general de la prosa de ficción» y «de haber producido por lo menos una decena de cuentos notables, siendo incuestionablemente Ribeyro el gran maestro y artífice (aunque no hay que olvidar a Clemente Palma) del cuento fantástico en el Perú» (p. 130-131).

En el año 2010, el crítico peruano Elton Honores publicó un trabajo académico relevante enfocado al periodo de la década del 50 titulado *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. En el segundo capítulo, que lleva por nombre “Textos fantásticos en fuentes primarias: 1950-1959”, Honores (2010) manifiesta que hablar de lo fantástico en el Perú es demasiado problemático y, además, encuentra hasta cuatro dificultades y defectos de nuestra crítica literaria canónica cuando esta trata de definir lo fantástico peruano. Según el investigador, la mayor parte de la crítica literaria peruana oficial sigue creyendo que: 1) carecemos de una narrativa fantástica, 2) que no existen figuras relevantes de lo fantástico peruano, 3) Clemente Palma es el único autor del cuento fantástico peruano, y 4) al ser lo fantástico una categoría extranjera, no permitiría consolidar una «literatura nacional» (Honores, p. 37).

Como sabemos, lo fantástico peruano se encuentra enmarcado en lo fantástico latinoamericano y, partiendo de ello, Honores subraya que esta se diferencia notablemente del fantástico europeo. El investigador menciona que:

> (…) hay que reconocer que de alguna manera lo fantástico, tal como se produce en Latinoamérica, es también producto de un mestizaje cultural, además de tener mayor relación con los fenómenos sociales y económicos (…) los escritores anglosajones [en cambio] lo fantástico está asociado más a la capacidad inventiva del escritor para crear mundos posibles radicalmente excepcionales al nuestro (p. 38).

Así, para Honores, lo fantástico peruano posee ciertas características reconocibles:

> (…) un modo de resistencia frente a la literatura oficial realista –como forma tradicional– y está (aunque con matices) más cerca de la experimentación (y de la vanguardia como en algunos autores de la narrativa del cincuenta), o en su defecto se le suma un componente más ideológico y político. Al no haber paradigmas o modelos canónicos "nacionales" de lo fantástico, la escritura fantástica no tiene referentes y es más "libre" (p. 39).

Luego de una revisión exhaustiva y cronológica de los comentarios más relevantes por parte de nuestros más representativos críticos literarios como Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Harry Belevan, Antonio Cornejo Polar, Guillermo Niño de Guzmán, Miguel Gutiérrez, Luis Alberto Sánchez, entre otros, Honores comprueba, una vez, más las dificultades, deficiencias y prejuicios, que subrayáramos líneas arriba, que caracterizan la opinión general que se tiene sobre lo fantástico peruano. No obstante, el investigador rescata algunas observaciones interesantes y favorables que, en cierta manera, permiten derribar algunos convencionalismos. Por ejemplo, Honores cita a González Vigil en cuanto a cuestionar la idea común de que Clemente Palma es el (único) iniciador de la literatura fantástica peruana. El investigador manifiesta que «Ricardo González Vigil (1993) ha rescatado a otros autores como Carlos E. B Ledgard, José Antonio Román, Augusto Aguirre Morales (…) que constituyen un primer núcleo del fantástico modernista peruano» (p. 44). Además, recoge también su propuesta sobre un desarrollo histórico literario de lo fantástico peruano. Lo fantástico, según González Vigil, empezaría a cultivarse con los modernistas; luego, la narrativa de Vallejo sería importante en el periodo vanguardista; después vendría la década del 50 como etapa de pleno desarrollo fantástico; y finalmente, la época de los 90 estaría marcada por un claro rechazo a la estética realista (Honores, p. 45). A su vez, Honores rescata la afirmación de Belevan de que sí existe una tradición fantástica peruana contra lo que mayoría de críticos piensa y, citando al autor de *La piedra en el agua*, agrega que incluso

el tópico del doble «ha sido trabajado por autores de distintas generaciones como Clemente Palma (que sería el iniciador de esta modalidad expresiva), César Vallejo, Carlota Carvallo, Julio R. Ribeyro o el propio Belevan» (p. 42). Por último, no olvidemos que Honores realiza una taxonomía del cuento fantástico de la década del 50 en cuatro tipos: el cuento fantástico estilístico-minificcional, el cuento fantástico-humorístico, el cuento fantástico maravilloso y el cuento absurdo-existencialista (en el cual considera como uno de sus representantes a Felipe Buendía) (Honores, 2010).

2.3 EL TÓPICO DEL DOBLE

Uno de los temas más atractivos y fascinantes dentro de la literatura fantástica ha sido siempre el tópico del doble, aquel ser que es igual al protagonista y que su sola presencia desestabiliza al original e incluso a la realidad misma. Desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días, numerosos autores han escrito sobre dicho tópico dejando memorables relatos como *Los elixires del diablo* (1815) de E. T. A. Hoffmann; "William Willson" (1839) de Edgar Allan Poe; *El doble* (1846) de Fiódor Dostoyevski; *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson; *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde; *El vizconde demediado* (1952) de Italo Calvino; *El hombre duplicado* (2002) de José Saramago, entre otros.

En el caso peruano, nuestra literatura también posee una tradición reconocible sobre el tópico del doble y que empieza desde la primera mitad del siglo XX con Clemente Palma ("La aventura del hombre que no nació", 1924) y César Vallejo ("Mirtho", 1923), ambos bajo las directrices de la narrativa modernista. Años después, este *leitmotiv* llega a desarrollarse mediante nuevas tendencias literarias de la época (vanguardismo, surrealismo, existencialismo), y que es visible en relatos de Carlota Carvallo de Núñez, para luego consolidarse en la narrativa fantástica de la Generación del 50 con Julio Ramón Ribeyro y Felipe Buendía. Llama la atención que este último posea una variedad de cuentos que presentan la temática del doble en diversas formas y en diversas situaciones dentro de la narración: "El baúl", "De donde no se vuelve", "Un escritor", "Yo", etc. Creemos que no es casual ésta marcada recurrencia que se acerca, incluso, a una obsesión literaria y hasta personal.

En este apartado, nuestra investigación se enfocará en definir el motivo del doble no solo desde una perspectiva psicoanalítica (aunque es sabido que tal teoría interpretativa es la más frecuente y recurrida por la mayoría de críticos al tratar de abordar dicho tópico, es innegable el aporte que otorga a la exploración de la condición humana, de la personalidad y del inconsciente), sino también desde una perspectiva

estética que no olvide en estudiar el tema literario en su estrecha relación con la configuración de lo fantástico y como estrategia narrativa. Por consiguiente, esta breve revisión teórica nos permitirá comprender mejor el motivo del doble en la cuentística fantástica de Felipe Buendía, sus características y sus peculiaridades, y, a su vez, sustentar nuestra hipótesis, desarrollada más adelante en el capítulo del análisis textual propiamente dicho, de que el tópico del doble, además del pacto diabólico, es uno de los dos pilares en el cual se sostiene todo el universo fantástico del autor. Para tal labor, revisaremos las reflexiones del ensayista mexicano Bruno Estañol y de la filóloga española Rebeca Martín López.

Estañol (2012) presentó una conferencia magistral titulada "El que camina a mi lado: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura" en el marco de la XXVI Reunión Anual de Investigación del Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente, el 14 de octubre de 2011, organizada en México y que fue publicada un año más tarde en la revista *Salud Mental*, volumen 35, número 4, en su edición julio-agosto. En dicha disertación, el ensayista mexicano comienza por ofrecernos una definición etimológica del doble que parte del vocablo alemán *doppelgänger* y que, citando al traductor español Juan Antonio Molina Foix, quiere decir «el que camina a lado» o «el compañero de ruta». Apelando a una traducción más literal, *doppelgänger* significaría «el doble caminante» (p. 267). Como se observa, estas interpretaciones lingüísticas remarcan un sentido intrínseco de otredad, de condición de ser otro y no el mismo, pero que, a su vez, ambas escisiones (el yo y el otro) son cara y sello de una misma moneda que, en última instancia, determinan nuestro ser. Además, esta suerte de ambivalencia, en apariencia contradictoria, nos refleja y nos recuerda quiénes somos durante todo el trayecto de nuestra vida. Por otro lado, recordemos que el término *doppelgänger* nos remite inevitablemente al periodo del Romanticismo alemán, movimiento cultural y literario de fines del siglo XVIII que propugnó la libertad creativa, la imaginación, el sentimiento y el culto al yo por sobre la razón y las reglas clásicas de la época. Estos primeros escritores románticos, como E. T. A. Hoffman o Johann Paul Friedrich, más conocido como Jean Paul, exploraron en su literatura los abismos insondables y oscuros de la condición humana a través del motivo del doble.

Más adelante, Estañol realiza un breve recuento de las diferentes obras literarias que tienen al doble como motivo principal o que de alguna manera se inspiran en él. Desde el siglo XIX hasta nuestra era contemporánea tenemos autores como Poe, Stevenson, Wilde, Maupassant, Henry James, Borges, Cortázar y Pérez Gay, de los cuales el ensayista mexicano extrae el común denominador de que el doble encarna simplemente todo lo malo o bien todo lo bueno que tenemos dentro de nosotros y que

no podemos aceptar (p. 268). Por otra parte, el conferencista menciona que «en otros cuentos, el doble no es el doble del narrador, sino el doble de otra persona» tal como sucede en obras como *Aura* de Carlos Fuentes, *Ligeia*, de Poe o *Algo pasó sobre el Río del Búho* de Ambrose Bierce.

Ante esta evidente recurrencia del doble dentro del desarrollo histórico de la literatura fantástica y de la literatura en general, Estañol esboza diversas definiciones sobre el tema en cuestión que lo llevan, finalmente, a una primera hipótesis estrechamente enmarcada a la estructura narrativa y, en específico, a la categoría del narrador:

> ¿Por qué el tema del doble ha sido preferido por autores y lectores a lo largo del tiempo? (…) ¿Es que toca un tema universal? ¿Es el doble un verdadero fantasma de todos los seres humanos? ¿Es el doble un gran mito creado por el cerero humano? (…) Sospecho que *toca el corazón de la elección del tema en la narrativa* y también *toca lo más íntimo del Yo del narrador* (énfasis nuestro, p. 268).

De esta manera, el autor concluye que los cuentos del doble:

> (…) tocan una fibra sensible de todos los seres humanos [y en ellos] siempre se encuentra algo de uno mismo. ¿Tenemos todos un doble? Si tenemos un inconsciente o tenemos un alma la respuesta a esta pregunta es indudablemente positiva (p. 268).

Bajo una perspectiva que comprende el tema como una estrategia narrativa, el doble, según la propuesta de Estañol, se vincula al problema de la identidad del Yo narrador y, a su vez, a un gran acto de libertad. Repasando algunas obras literarias de escritores que tienen al doble como protagonista (Borges, Cortazar, Papini, Frisch, Wells, Poe, Stevenson, Maupassant), el ensayista mexicano explica estos dos aspectos:

> Uno de los grandes problemas del ser humano es su identidad. Muchos hombres y mujeres se sienten atrapados en su Yo y en su cuerpo. (…) Así, para algunos autores, *la creación de un doble es una verdadera liberación, un gran acto de libertad*. Es la posibilidad de regresar a la infancia, a la adolescencia o a la juventud (…), de vivir otra vida, (…) de corregir el pasado (…) de castigarse a uno mismo por todo lo malo que piensa que ha hecho (…). El Yo del narrador se revela en los textos del doble (…) *el narrador sabe que su destino es inventar otros protagonistas que son hipóstasis de sí mismos* (énfasis nuestros, p. 270).

Y esa capacidad de inventar, mediante la escritura, es la que permite al narrador desdoblarse y ponerse en el lugar del otro, además de poder narrar desde varios puntos de vista. Notamos que la construcción del doble está ligada, en términos de la Retórica clásica, disciplina que estudia la composición y la estructura del discurso, en este caso,

el discurso literario, a la *inventio*, ya que, mediante el doble, el escritor seleccionará el tópico adecuado (el tema de la maldad, la bondad, la juventud eterna, la muerte, los deseos o miedos reprimidos, etc.) sobre el cual versará su obra; y a la *narratio*, puesto que, mediante esa capacidad de desdoblamiento del narrador-protagonista, el escritor contará el lado opuesto, no solo de los hechos, sino también del pensamiento y de la filosofía profunda que subyace, a veces explícita, otras de manera sutil, detrás de la obra escrita. Este juego de desdoblamientos y oposiciones enriquecen mucho más a la literatura fantástica. Estañol agrega, además, ese vínculo entre escritor real y su doble ficcional:

> Los escritores con frecuencia tienen varios dobles. La mayoría hacen cosas que no puede hacer el escritor en la vida cotidiana (…). De hecho, la escritura es un ejercicio de doblez; el que se sienta frente a la máquina de escribir o a la computadora es otro. Vamos por la vida con un doble adentro y a veces también con uno afuera. La narración con sus diferentes puntos de vista es un magnifico ejercicio de enmascaramiento. El otro es una máscara y al mismo tiempo uno también es una máscara (p. 270).

Al establecer la definición bajo la perspectiva de la narración y sus elementos, Estañol propone al doble como uno de lo más claros ejemplos del efecto de extrañeza en el relato fantástico. Citando a Poe, el ensayista mexicano nos recuerda que todo cuento debe ser calculado para causar un efecto determinado en el lector, ya sea felicidad, sorpresa, miedo o extrañeza (p. 268). Sobre este último, Estañol comenta que «la extrañeza es quizá el efecto más impactante que puede ocasionar una narración. Harold Bloom considera que la extrañeza es el carácter más importante que una narrativa puede tener» (p. 268). Por otro lado, apelando a la verosimilitud y a la esencia de lo que significa un cuento fantástico, para el ensayista mexicano, según su perspectiva:

> (…) los cuentos del doble no se perciben como inverosímiles. No apelan a la suspensión del temporal de la incredulidad (…) que es la principal característica que el lector asume en la lectura de los cuentos fantásticos. Creo, de hecho, que son un género propio, aunque muy cercanos a los cuentos de terror (p. 268).

En este aspecto podemos observar que, tomando en cuenta el recuento de las diferentes teorías de lo fantástico expuestas en nuestro capítulo, la definición de Estañol es más cercana a las teorías de Todorov al apelar a la impresión del lector y al efecto de extrañeza. Es debatible considerar si el efecto de terror o miedo deba acompañar necesariamente a los cuentos del doble. Recordemos que dicho elemento ha sido discutido por teóricos contemporáneos que han puesto en tela de juicio si tal efecto es esencial en un relato fantástico o no.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Estañol nos recuerda que el tema del doble fue estudiado por Otto Rank en su libro *El doble* (Der Doppelgänger) en 1914 y por Sigmund Freud en su artículo sobre *Lo siniestro* (Das Unheimlich). El primero ahonda en la psicopatología de este particular fenómeno y en su revelación como uno de los grandes mitos de la humanidad y que, a su vez, guarda relación con el tema de la inmortalidad. Incluso «es un mito tan importante como el de Don Juan y el del Doctor Fausto» (p. 269). Sin embargo, el padre del psicoanálisis fue quien más profundizó en el aspecto de lo siniestro en la vida cotidiana a partir del análisis de uno de los cuentos fantásticos más importantes del romanticismo alemán: "El hombre de arena" (1817) de E. T. A. Hoffman. Según Estañol, en dicho estudio Freud encuentra que el elemento extraño de este relato es lo siniestro y argumenta que «lo extraño no es algo que ocurre fuera del contexto de la vida cotidiana, sino que es encontrado dentro de lo familiar, de lo común de la vida» (p. 269), a diferencia de Rank, quien considera lo extraño como lo insólito. Sobre dicha interpretación freudiana del doble, el ensayista mexicano subraya que:

> (…) la sensación de extrañeza ocurre porque despierta fantasmas inconscientes reprimidos desde la infancia. El escritor es una persona que tiene acceso momentáneo al inconsciente y puede traerlo a la consciencia. Puede quedar dañado o salir indemne de este buceo interno. Si los cuentos del doble pertenecen al género del terror es acaso porque tienen esta cualidad. (…) Freud analiza (…) el problema del doble como el tipo de relato que produce con mayor intensidad la sensación de extrañeza (p. 269).

Observamos la definición psicoanalítica del doble muy cercana a la teoría de lo fantástico moderno propuesta por Nieto (2015), ya que, en este tipo de literatura fantástica, el elemento transgresor (el doble) no viene de afuera, como ajeno al mundo cotidiano, sino que, por el contrario, viene de uno mismo, del mundo interior, privado e íntimo. Es decir, es la representación de los deseos y miedos reprimidos que le pertenecen al protagonista, pero que toman forma humana en un ser idéntico en apariencia, pero totalmente distinto en comportamiento, moral y esencia. Es interesante el valor que Estañol otorga al rol del escritor como ser privilegiado quien tiene el poder de acceder a esa fuente inagotable de recursos oníricos que emanan del inconsciente, dominio de alegrías y traumas reprimidos, para el enriquecimiento de su literatura y de su arte.

Finalmente, Bruno Estañol relaciona el tema del doble con la inmortalidad del alma humana (la dualidad cuerpo alma) y la lucha del hombre contra la muerte: «El tema revela la creencia generalizada dentro de la psique humana que dentro de nuestro cuerpo habita un alma inmortal. El miedo a los muertos se basa en esta creencia.

Todavía están vivos en algún lado. Por eso lo siniestro aparece en relación a los muertos y a la muerte» (p. 270).

Rebeca Martín López (2006) sustentó ante la Universidad Autónoma de Barcelona su tesis doctoral titulada *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. La investigadora nos presenta un estudio detallado sobre el tema del doble el cual abarca la discusión literaria sobre la terminología empleada, las diversas lecturas e interpretaciones del psicoanálisis, y la relación entre el doble y el género fantástico. Además, realiza un recuento del desarrollo histórico y literario del doble desde los orígenes míticos de las primeras civilizaciones hasta la Edad contemporánea y cómo todo esto desemboca en la narrativa española actual.

Algunos de los aspectos más relevantes del estudio son la delimitación, la definición y el uso apropiado del término para referirnos al doble y que, para efectos de nuestro trabajo, traeremos a colación en este apartado.

Martín López (2006) señala que no hay un consenso hasta ahora en la crítica actual sobre la terminología del doble. En muchos estudios literarios se usa indistintamente términos como tema, motivo y, con menor frecuencia, mito, figura o tipo. La propuesta de la investigadora no es la de establecer una terminología rígida o restrictiva, pero sí es menester diferenciar entre tema y motivo. El tema es el asunto del relato, es la materia en torno a lo que se desarrolla el argumento. En cambio, para Martín López, citando las teorías del formalismo ruso, el motivo es un elemento históricamente indiviso que conserva su propia unidad en cada obra (Martín López, p. 13). Insiste, además, que el tema es de carácter metadiscursivo, anclado a un contexto cultural determinado, mientras que el motivo se manifiesta, citando al filólogo italiano Cesare Segre, «en el plano lingüístico y si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos» (p. 13). Otra diferencia remarcable es que el tema, además de tener un mayor grado de abstracción, es «una unidad mayor, capaz de agrupar y organizar distintos motivos (…), sin embargo, el motivo es la concreción de dicho tema» (p. 13- 14). En consecuencia, según Martín López:

> Sin desdeñar el término *tema*, opto, pues, por el concepto de *motivo*. El doble adquiere dicha calidad cuando se erige en el eje central que estructura la narración, tal y como sucede (…) en "William Wilson" (1839) y *El doble* (1846). Tanto Poe como Dostoievski se sirven del motivo para plantear temas universales que trascienden los límites del texto (énfasis en el original, p. 15).

Entonces, comprendemos que, si el autor de relatos fantásticos desea explorar, supongamos, el tema de la locura, éste puede elegir, entre múltiples motivos, el motivo

del doble para concretizar esa obsesión literaria y que, a su vez, le provee una paleta variada de posibilidades narrativas y estéticas. Como lo dice acertadamente la investigadora española: «El tema da cuenta de un interés íntimo del autor, precedente a su elaboración literaria, expresado a través del motivo» (p 15). Es decir, el tema es semejante a una obsesión incontenible anterior a las formas concretas de expresión, pero no solo obsesiones individuales sino también universales (Martín López, 2006).

Luego de considerar que el doble es un motivo y no un tema, Martín López señala que hasta la actualidad no existe una definición circunscrita al ámbito literario. A pesar que tal empresa es ya de por sí compleja a partir de los estudios críticos, para la investigadora sí es posible rastrear «una especie de campo semántico» que nos otorgaría un acercamiento al significado del doble:

> El proteico concepto del doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez. Pero, sobre todo, el doble literario se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y la unidad del individuo. Se configura, así, como un mecanismo del lenguaje y la literatura para vehicular y darle una forma coherente a la disgregación de las nociones de individuo e identidad (p. 17).

Muchos críticos rastrean el origen del doble en la literatura de las primeras civilizaciones (“El poema de Gilgamesh” perteneciente a la literatura sumeria) o en la literatura clásica grecolatina (*Anfitrión*, comedia de Plauto), sin embargo, Martín López subraya que «la constitución del doble como motivo literario tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, punto de inflexión en que se condensan viejas tradiciones y comienza a elaborarse un modelo canónico que influirá en todas sus formulaciones posteriores» (p. 17).

Partiendo de los textos fundacionales sobre el doble como *Siebenkäs* (1796) de Jean Paul; “El hombre de arena” (1817), *Los elixires del diablo* (1816) de E. T. A. Hoffmann; “William Wilson” (1839), “El retrato oval” (1842) de Poe; *El doble* (1846) de Dostoievski y “Aurelia” (1855) de Gérard de Nerval, la investigadora y filóloga española extrae ciertos aspectos comunes a considerar: primero, «el doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional»; segundo, original y doble se confrontan y dicho enfrentamiento trae como consecuencia el «conflicto de identidad que nutre sentido al motivo romántico»; y tercero, el motivo del doble cuestiona la identidad del individuo y «su relación problemática con la realidad en la que está inmerso» (p. 18). Luego, la investigadora propone tres variantes del doble:

> En la primera, el mismo individuo existe en dos o más mundos alternos (dimensiones temporales o espaciales) que generalmente acaban fundiéndose (…). En la segunda variante, dos individuos con identidades distintas, pero homomórficos en sus atributos esenciales, coexisten en la misma dimensión (…) En ambos casos, el desdoblamiento puede originarse a partir de la intervención de causas materiales como el espejo, la sombra, la fotografía, el retrato, la estatua o el muñeco. En la tercera, el protagonista, por lo general, asiste a sus propias exequias, se contempla a sí mismo muerto (p. 18- 19).

Al continuar con las delimitaciones sobre el doble, Martín López rescata la tipología de los críticos franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese, del libro *Visages du double*, ya que, en palabras de la investigadora, «resulta muy útil para describir las implicaciones narrativas del motivo en el texto literario» (p. 19). En ese sentido, tal propuesta de clasificación permite así alcanzar el objetivo planteado: comprender una definición del doble más cercana al ámbito literario. Dicha tipología distingue entre dos clases de doble: el doble subjetivo y doble objetivo. El doble subjetivo sucede cuando el narrador-protagonista encara a su propio doble. De este tipo se desprende dos subespecies: el doble subjetivo externo (cuando el doble adquiere forma y características físicas muy concretas del original como la similitud física, la expresión autoscópica, etc.), y el doble subjetivo interno (cuando el doble se manifiesta psíquicamente en el narrador protagonista como parte de su personalidad múltiple o de una posesión). Cabe agregar que la construcción y presencia de este último suele ser muy ambigua y no muy fácil de discernir como en el relato "¿Un loco?" (1884) de Guy de Maupassant o incluso en *La metamorfosis* de Franz Kafka. Por último, tenemos el doble objetivo y se presenta cuando el narrador-protagonista es testigo de la duplicación de otro personaje (Martín López, 2006). Sobre este tipo de doble, la investigadora explica que:

> [Aquí] el doble se presenta como "un fantasma de una persona viva" que se manifiesta ante otras personas. La noción del doble objetivo da cuenta de una ramificación muy concreta del motivo: *la duplicación de la mujer amada, sobre todo a través de la reificación* (en retrato, fotografía o escultura), habitual en la literatura de Hoffmann (Los elixires del diablo) y sus seguidores (énfasis nuestro, p. 20).

No obstante, Martín López aclara que, si bien toma en cuenta como una de las características importantes del doble la de la identidad física (aplicable para el doble subjetivo externo y el doble objetivo), no basta solo con dicha semejanza corpórea. Tomando del análisis de C. F. Keppler en *The literature of the Second Self*, la investigadora española considera que la duplicación física por sí misma no es suficiente (Martín López, 2006). Partiendo de los estudios de Rogers y Keppler, ella enfatiza lo

siguiente: «(…) sí considero productiva su propuesta acerca de la existencia de una conexión mental entre original y doble. De ahí que las obras de Plauto queden fuera de la noción de doble aquí propuesta» (p. 21).

Con el objetivo de delimitar aún más la definición, Rebeca Martín López considera que es necesario reconocer y diferenciar los motivos limítrofes más comunes con el doble. Ello con la finalidad de no caer en confusiones y poder distinguir cuál es un doble y cuando no, porque muchos de estos motivos literarios guardan cierta semejanza. Uno de ellos es el motivo de las parejas de amigos que «no entran en juego el misterio del desdoblamiento ni de la semejanza» (p. 21). Como apropiadamente lo hace notar el estudioso catalán Eduard Vilella, citado por la investigadora española: «la recurrencia del *topo* no indica siempre duplicidad de personajes (…) entre ellos no hay aquella continuidad física o psicológica que haga pensar en el doble» (Martin López, 2006). Otro motivo literario es el llamado «contrarios inseparables» que se debe separar del motivo del doble. Aquel topo incluso aparece en varias novelas del romántico alemán Jean Paul. Martín López objeta que:

> Se trata de individuos incapaces de vivir el uno sin el otro que, a pesar de ostentar un cierto grado de antagonismo, se complementan. Son amigos, hermanos no sanguíneos, que se parecen físicamente sin tener ninguna afinidad de caracteres, o que disfrutan de una relación fraternal sin que medie la semejanza extrema (…) [En ellos] domina la homogeneidad, la unión y la identificación como estado ideal (p. 22).

Incluso, en los «contrarios inseparables», a pesar de operar en ellos una relación antagónica y de rivalidad, al final de cuentas, citando la oportuna observación del crítico francés Marcel Brion, «si reunieran sus cualidades eliminando sus defectos, darían lugar al hombre perfecto, el tipo más complejo y sublime de hombre elevado. Separados, están como privados de su media naranja» (Martín López, p. 2006). Por el contrario, el doble escapa de esa complementariedad y armonía, representa la heterogeneidad y ocurre en el relato «una angustiosa necesidad por parte del individuo de diferenciar su *yo* del *segundo yo* deshacerse de su réplica (…) Los personajes (…) perciben la existencia del doble como una terrible amenaza» (énfasis en el original, p. 23). Luego, cabe advertir que la «transformación o metamorfosis» son afines al doble, pero no pertenecen a dicho motivo al igual que los «dobles por encantamiento» (transformación corpórea por acto de magia o medios parecidos) ni los vampiros, hombres-lobo,animales u objetos creados por hechiceros. El «juego de parecidos» que ocurre entre los protagonistas, motivo propio del mundo teatral en su juego de equívocos y que es utilizado incluso en narraciones góticas canónicas como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, tampoco corresponden al doble. Por otro lado, es común la interpretación que

se tiene de motivos como la relación conflictiva entre «creador y creación» (el monstruo de Frankenstein y su creador Víctor Frankenstein) en la cual muchos observan ahí al doble; o aún en la escisión del protagonista y su parte dividida como en "La nariz" (1836) de Gógol. Dichos casos si bien son afines, no pertenecen al motivo que estudiamos «que, aunque planteen secundariamente un problema de identidad, en ningún caso lo hacen a través del *Doppelgänger*» (p. 24). Recordemos, también, que en varios de estos motivos afines «no hay identificación ni vínculo alguno» entre original y su doble. Finalmente, la «teofanía», es decir, la manifestación de un dios en el mundo terrenal en forma de una persona o animal (por ejemplo, en la mitología griega) y el «intercambio de cuerpos» (en la *nouvelle Avatar* de Gautier) son motivos diferentes al doble, no presentan un problema de identidad. Además, estos recursos no son parte de un «mecanismo que desencadena el conflicto principal» (p. 25). Sobre esto último, Martín López reafirma:

> La metamorfosis y el avatar no permiten que se produzca coexistencia, identificación y confrontación entre el original y el doble, y los vampiros, *revenants* y licántropos, que además gozan de un código exclusivo de convenciones y rituales, están más próximos a la posesión demoniaca tradicional que a la duplicación (p. 25-26).

Una cuestión peculiar y paradójica que es necesario traer a colación es la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson que goza de un lugar privilegiado en la narrativa fantástica como obra representativa del motivo del doble. Sin embargo, Martín López señala que, si se le analiza más detenidamente, en realidad nos presenta algunos problemas de definición con respecto a dicho motivo y no cumpliría con ciertas características. La investigadora española señala que se excluye uno de los principales requisitos que es la «semejanza física», además de la «carencia de duplicación» y la no «presencia sincrónica» (original y doble nunca llegan a encontrarse en un mismo lugar). Estos aspectos nos llevan a pensar que dicha novela canónica se acerca más «a un caso de trastorno de personalidad y no tanto al motivo del doble» (p. 26). Remitiendo a la tipología de Massimo Fusillo en su libro *El otro y el mismo. Historia del doble*, el relato de Stevenson se enmarcaría más bien en una variante del motivo («la metamorfosis») que comparte rasgos con el motivo central en sí y que se ubica entre los dieciocho temas (personajes especulares, personajes complementarios, doble aparente, travestismo, el cambio de identidad, el doble onírico, el retrato, la máscara, el vestido, la sombra, el espejo, la criatura artificial, etc.) hasta llegar al doble propiamente dicho. Cabe señalar que no se trata de una jerarquía cerrada de motivos sino de una progresión abierta (Martín López, 2006). Entonces, ¿cómo

resolver este problema? La experta filóloga repara en un rasgo valioso para la configuración del doble en la novela y, a su vez, requisito importante para su definición:

> La relación que mantienen Jekyll y Hyde, aunque exenta de experiencias autoscópicas y confrontaciones explícitas, participa de un rasgo fundamental del doble: *la continuidad psicológica*. A través de la transformación momentánea o intermitente, Stevenson ilustró magistralmente lo que venía formulándose un siglo atrás desde diversas instancias: "que el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos". Y todo ello desde un planteamiento que huía del maniqueísmo, al hacerse palpable la imposibilidad del doctor de aislar el bien del mal, dado que el hombre es un compuesto de ambos. *Hyde no es el doble físico de Jekyll, pero comparte con él su cuerpo, de modo que hay una cierta coexistencia o sincronía entre uno y otro* (énfasis nuestro, p. 27).

Por consiguiente, observamos que, si bien la novela no nos presenta al doble propiamente dicho, claramente es una variante del motivo, además, como apunta Martín López «el devenir y el final de su historia son paralelos a los del *Doppelgänger* por excelencia» (p. 28). No podemos negar la importancia de esta obra fantástica de Stevenson que significó para el desarrollo de la historia literaria y el estudio del motivo del doble.

La perspectiva psicoanalítica que desarrolla Rebeca Martín López para la comprensión e interpretación del motivo del doble se apoya en los estudios fundacionales de Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1914) y de Sigmund Freud (*Das Umheimliche*, 1919), además agrega la terminología simbólica (la sombra) de Carl G. Jung (*Aion*, 1951) y la crítica cultural del filósofo francés Clément Rosset (*Le Réel et son double*, 1976).

Para la teoría freudiana, la esencia del doble reside en la conversión del elemento familiar en elemento extraño y, por ende, en lo siniestro. «El cuerpo propio, obviamente familiar para el individuo, se transmuta en una presencia siniestra cuando se duplica» (p. 31) y esta duplicación nos revela que lo que había permanecido oculto por mecanismos de represión de manera terrible se manifiesta. Martín López señala que «el doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos más sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana» (p. 32) y en el relato pasamos así de un ambiente de tranquilidad y familiaridad a uno de profunda angustia. La investigadora española cita las ideas del crítico de cine catalán Antonio José Navarro y del historiador español Román Gubern y descubre en el doble:

> (…) un enfrentamiento entre el Ser –con todos sus anhelos profundos y a menudo inconfesables, pugnando por materializarse– y el Deber –aquello que la sociedad/ley espera de nosotros (…) una exteriorización de los aspectos negativos de la personalidad

> del sujeto, de su culpa o de lo reprimido, que se escinde (…) como un yo autónomo, atormentando con su presencia al sujeto (p. 32).

Por ello, en consecuencia, con respecto a la carga psicológica negativa del ser humano, se nos revela que «el doble puede considerarse el depositario de los sentimientos execrables, según los dictados morales o sociales, del individuo (…) pero también un medio de *canalizar los impulsos reprimidos* (…), una excusa para librarse al instinto *sin tener que asumir la responsabilidad de sus actos*» (énfasis nuestro, p. 32).

En cuanto al pensamiento particular de Carl G. Jung y la relación que se establece con el motivo del doble, Martín López encuentra que «el doppelgänger es identificable con el arquetipo de la *sombra*» que el psicoanalista suizo definió en su obra *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*. No obstante, a diferencia de Freud, aquí se explica un aspecto un poco más positivo y no muy profundizado del motivo literario y que nos lleva a un autoconocimiento y aceptación de nuestro lado más oscuro. La investigadora lo explica: «Pero Jung considera la sombra como *una faceta psíquica dinámica que el individuo ha de integrar en su vida consciente, pues resulta del todo imposible rechazarla* o esquivarla sin que el acto comporte algún conflicto psicológico o moral» (énfasis nuestro, p. 34). A pesar de ello, en casi todos los relatos fantásticos el conflicto narrativo surge debido a una falta de conciliación y, por ende, disociación entre el protagonista y su doble. Martín López señala que «escasean los relatos en los que el protagonista asume sus pulsiones ocultas y hace de estas una parte más, ni mejor ni peor, de sí mismo» (p. 35), pero tendremos que esperar hasta recién el siglo XX para que aparezcan estas narraciones fantásticas atípicas en las cuales el motivo pierde «gran parte de su carga moralista y se reelabore desde una perspectiva irónica y paródica» (p. 35).

Otra lectura de corte psicoanalítico y profunda que trae a colación Martín López en su estudio señala que el doble en la narrativa fantástica significa «la oportunidad del hombre de conocerse a sí mismo y las consecuencias que se derivan de dicha ocasión (…) un proceso de autoconocimiento en la figura del otro que es, en realidad, el mismo yo» (p. 36), pero que, a su vez, revela la desintegración de la personalidad, de descubrirse diferente de lo que se uno mismo creía. La investigadora, citando el pensamiento del psiquiatra español Carlos Castilla del Pino concluye que:

> No hay que olvidar que la persona es, en su sentido etimológico, una máscara (…) cada uno de nosotros somos un personaje de una representación (…) El doble, de este modo, desvela la impostura del sujeto a través de dos mecanismos: desnuda al individuo y le obliga a observarse descarnadamente (…) pone de manifiesto todo lo que hay de ridículo y despreciable en la máscara con que este se enfrenta a la realidad (p. 36).

De otro lado, es interesante también observar la duda y la crisis existencial que plantea el motivo del doble provocando la angustia del protagonista. Dos interrogantes surgen: «¿Yo soy realmente *este*? –se le suma un segundo: Si *ese de ahí* soy yo ¿cuál es mi lugar en la realidad?, ¿quién soy yo entonces?» (énfasis en el original, p. 38). Por lo tanto, como manifiesta el filósofo Clément Rosset, citado por Martín López: «cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el "otro acontecimiento", es el modelo y cuál es el doble (…) Así, al final resulta que el acontecimiento real es el "otro"» (p. 38). De esta manera, el miedo se apodera del protagonista porque descubre que él no vive, no existe, es invisible para el resto de personas porque es el otro quien goza *su* vida (Martín López, p. 30). La degradación del sujeto deviene en realidad porque «si algo atormenta al protagonista, es *la ridiculización a la que le somete el doble*, su poder para marginarle públicamente y hacer de él un monigote detestable» (énfasis nuestro, p. 39).

El motivo del doble posee una raigambre folclórica ya que, al igual que la génesis de lo fantástico, este se inspira de las tradiciones medievales, de relatos maravillosos y de las supersticiones muy difundidas en aquellas épocas. La investigadora española encuentra en el doble, en correspondencia con la degradación del sujeto y su «muerte en vida» (el protagonista carece de sentido de la existencia ya que su existencia no le pertenece sino al otro, esta disuelto en la nada), un «protector ante la muerte primero y emisario de esta después» (p. 39). Incluso, el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, citado por Martín López, al estudiar la aparición de fantasmas y entes sobrenaturales, reflexionaba sobre «los casos de visión de sí mismo que, aunque no siempre, anuncian la muerte del que se contempla a sí mismo en la visión (…) la representación de una realidad futura provocada por una especie de clarividencia magnética» (Martín López, p. 39). Así, muchos autores han explorado en sus historias fantásticas ese aspecto funesto: si un fatídico día nos cruzamos con nuestro doble tengámoslo por seguro que nuestra suerte está echada. Obras como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), de Johann Wolfgang von Goethe; *El doble* (1846) de Fiódor Dostoyevski; *Aurelia* (1855) de Gérard de Nerval; e "Historia de uno de caballería" (1899) de Hugo von Hoffmannsthal; nos presentan cómo la presencia del doble puede anunciar la muerte al protagonista y concretar el cumplimiento de su inexorable destino (fatalidad). Martín López trae a colación la interpretación psicoanalítica y medita:

> Muy probablemente, las raíces de la creencia en Doppelgänger como emisario de la muerte se remiten a la consideración de las proyecciones del hombre (la sombra, el reflejo, el retrato) como manifestaciones del otro yo, pues en el folclore simbolizan una

> parte inseparable del hombre sin la cual éste resta incompleto, pero también, frente al cuerpo, su porción no perecedera (p. 42).

Finalmente, la investigadora y filóloga española vuelta su atención en el segundo tipo, el doble objetivo, que, como mencionamos anteriormente, se presenta cuando el narrador-protagonista es testigo de la duplicación de otro personaje. Tanto el doble subjetivo como el doble objetivo, motivos de lo fantástico, nos revelan «la fragilidad de la realidad en la que está inmerso el personaje» (p. 42), además nos descubren que, según las apreciaciones críticas de Jourde y Tortonese, «el mundo real está recorrido de redes ocultas» (p. 42). Sin embargo, el significado profundo que encierra el doble objetivo opera de manera particular. Por lo general, este segundo tipo de doble suele ser femenino y el protagonista es testigo de la duplicación de su amada en otro ente (una estatua, un Golem, una bruja, u otra mujer misteriosa). El elemento amoroso y el elemento erótico son fuerzas vinculadoras de la mayoría de esos relatos. Así, a las ya mencionadas obras *Aurelia* y *Los elixires del diablo*, se añaden “La Madona de Rubens” de Zorrilla, *Brujas, la muerta* (1892) de Georges Rodenbach; e *Isabel de Egipto* (1812) de Achim von Arnim. Martín López remarca el Eros y el Tánatos (pulsión de vida y pulsión de muerte, respectivamente, según el psicoanálisis), en el motivo del doble:

> El deseo amoroso del protagonista suele ir acompañado de un fuerte sentimiento de culpa, pues la doble femenina despierta instintos que hasta el momento habían permanecido aletargados, impulsos con frecuencia ligados a la muerte: en la novela de Rodenbach, el protagonista se enamora de una actriz idéntica a su esposa fallecida, y establece con ella una relación sexual que hubiera sido todo impensable con aquella (p. 43).

La investigadora concluye que, en estos relatos del doble objetivo donde ocurre la duplicación erótica y siniestra de la amada, «la figura de la mujer se cosifica por obra del deseo del protagonista» y esto parte de una época en la cual, en la ficción, la mayoría de dobles femeninas del siglo XIX revelan su carácter perverso y demoniaco, reflejo de los temores de una sociedad regida por la mirada del hombre (Martín López, 2006).

2.3.1 EL TÓPICO DEL DOBLE EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA PERUANA DE LA GENERACIÓN DEL 50

Como mencionamos anteriormente, el desarrollo histórico del motivo del doble en la narrativa fantástica peruana tiene sus inicios en el Modernismo con Clemente Palma y Cesar Vallejo, luego la influencia de las vanguardias se hace patente en la primera mitad del siglo XX, para luego desembocar en un auge y consolidación estética

del doble en los años 50 con dos autores destacables: Julio Ramón Ribeyro y Felipe Buendía.

Según Honores (2010), en su libro *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*, el doble en esta década en particular «funciona como alegoría del crecimiento urbano (…) encuentro con una nueva alteridad, el sujeto migrante ya instalado en la ciudad, cuya presencia se constituye como otro» (p. 167). Este contexto social se explica por la presencia de una Lima en constante cambio producto de los movimientos migratorios del campo a la ciudad y del desarrollo urbano (gobierno militar de Manuel Odría) trayendo consigo nuevos sujetos marginales que amenazan al hombre citadino. Honores considera que «esta recurrencia al doble en la narrativa del 50 (…) remitirá, simbólicamente, a un sujeto desestabilizado por la presencia de otro (sujeto migrante) que pone en tensión su existencia, al punto de aniquilarle o causarle la muerte» (p. 168-169). Es interesante la lectura sociológica que presenta el investigador peruano, sin embargo, tampoco olvida la perspectiva psicológica que encierra este motivo literario. Al suceso fantástico de duplicidad en el espacio urbano (sujeto urbano-sujeto migrante), se le añade «la crisis del sujeto frente a la masa anónima, su alienación, la condición de soledad y asilamiento que provoca la ciudad» (p. 171).

El asunto del motivo del doble en nuestra narrativa peruana no ha sido un caso aislado. Muchos autores en los años 50 han explorado las posibilidades estéticas que provee este recurso literario para expresar sus ideologías y sus diferentes visiones de mundo, tanto de la realidad externa (lo social), como de la realidad interna (la subjetividad del hombre). Aparte de los ya mencionados escritores Ribeyro y Buendía, Honores recoge cuentos fantásticos de autores como Alfredo José Delgado (“Cuarto de espejos”), Guillermo Bellido Yábar (“El hombrecillo del tranvía”), Rubén Sueldo Guevara (“El fugitivo”), Luis León Herrera (“Un extraño parecido”), Elena Portocarrero (“Un amigo”, “Insuficiencia mental”), José Miguel Oviedo (“El héroe”), en donde el motivo del doble es personaje capital en la historia. Estas producciones literarias aparecieron publicadas en diarios y revistas de la época y cada una de ellas presentan tratamientos diferentes del doble.

Así, tenemos, por ejemplo, al doble bajo «la imagen clásica del hombre frente al espejo» (“Cuarto de espejos”); al doble como «expresión de la crisis moral del sujeto, la voz de la conciencia» (“El fugitivo”); el doble objetivo (terminología de Rebeca Martín López) «en el trastocamiento de dos mujeres que se van pareciendo cada vez más una a la otra» (“Un extraño parecido”); el doble subjetivo en la mezcla entre la doble personalidad y la locura («Insuficiencia mental»); el doble externo «con iguales atributos

homomórficos» (“Un amigo”); el doble como usurpador de identidad (“El héroe”, “Un escritor”), etc. (Honores, 2010). Finalmente, en la propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de la Generación del 50 que propone el investigador peruano en su libro, el motivo del doble se emparenta con el cuento fantástico absurdo-existencialista que incide en la crisis del sujeto en el mundo moderno.

Para Vega (2021), en su tesis *El tema del doble en la narrativa corta de la Generación del 50*, dicho motivo literario implica un «conflicto entre los conceptos de identidad y alteridad» el cual guarda correlación con los cambios sociales que sufrió la referida década. La producción literaria fantástica ubica mayormente el fenómeno del doble en el espacio urbano de mediados del siglo XX para mostrar los problemas que aquejan al individuo y su relación con sus semejantes y con su sociedad.

Así, pues, a partir del conjunto de cuentos establecidos por Vega, se observa el tema del doble como representación de trastornos y obsesiones tales como el narcicismo (“Un amigo” de Elena Portocarrero), el deseo carnal prohibido (“Un extraño parecido” de Luis León Herrera) y lo vicioso y sucio del ser humano (“Señor Abrigo” de José Durand); mientras que «la alienación del individuo» se evidencia en la fragmentación del hombre dentro de la urbe (“La huella” de Julio Ramón Ribeyro), la alienación del sujeto inmigrante al llegar a la ciudad (“Cuarto de espejos” de Alfredo José Delgado) ya que, según el investigador, este «se revela como una representación de la alteridad amenazante» (p. 170); y la cosificación del sujeto producto de la modernidad y de la vida rutinaria (“Yo” de Felipe Buendía). Por otro lado, el desdoblamiento del sujeto es producido a partir de objetos cotidianos propios de la era moderna puesto que, para los escritores de la época, la modernidad trae consecuencias negativas. Metafóricamente, en los relatos “El hombrecillo del tranvía” de Guillermo Bellido Yábar y “El fugitivo” de Rubén Sueldo Guevara:

> (…) los personajes sufren un proceso de división o fragmentación de la personalidad, a partir de un accidente producido con un vehículo, un objeto técnico o máquina que representa el progreso y la modernidad de la urbe, pero que también causa desgracias al individuo (p. 170).

2.4 EL MOTIVO DEL PACTO DIABÓLICO

La presencia del diablo tanto en las artes como en la literatura data desde tiempos remotos y su figura ha sido concebida con distintos matices en diversas culturas y en diversas tradiciones. No obstante, la comprensión de su esencia ha sido, por lo común, sinónimo de maldad encarnado en un ser perteneciente al dominio de lo

sobrenatural y de actitud rebelde, opuesto a la idea de un dios benévolo (aunque, en los albores de la humanidad, no siempre fue así)[30].

En el terreno que nos ocupa, la literatura fantástica, nacida en un contexto de racionalismo dominante perteneciente al siglo XVIII, el escritor, de manera consciente, toma como motivo literario la figura del diablo o demonio con el fin de representar, en el texto, la transgresión del orden natural, racional y científico por el orden sobrenatural, irracional y mágico, evidenciando así la existencia de la otredad. En palabras de Nieto (2015) «se logra contraponer el discurso maravilloso al racionalismo reinante» (p. 98). Como una primera interpretación, entre muchas, la presencia del diablo en la literatura tendría su explicación en la intención del escritor de representar artística y alegóricamente los insondables abismos de lo desconocido, de lo oculto, lo pagano, lo que está fuera del orden establecido (como personaje rebelde); como también el gusto por encontrar la belleza en lo grotesco, propio del ideal romántico; además, en querer explorar la abyección contradictoria del propio ser humano, es decir, el debate eterno entre el bien y el mal. A partir del aporte de la narrativa gótica y con la llegada del Romanticismo, la representación literaria del diablo irá cambiando con el paso del tiempo, desde una época marcada por el peso de la religión hasta nuestra era caracterizada por el proceso de secularización en nuestra civilización de Occidente.

Si bien es cierto que en nuestra literatura peruana, producto de una sociedad en su mayoría tradicional y devota de la religión cristiana, además de que se evidencia en ella la preeminencia del registro realista y de la ideología social por sobre el registro fantástico[31] en comparación con otras literaturas del tipo liberal y laica con respecto a

[30] Matt Cardin, en su ensayo "The Angel and the Demon", publicado en el voluminoso libro *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares, Volumens 1-2* (2007), editado por S. T. Joshi, explica el antiguo origen del término demonio: «The English word "demon" derives from the Latin *daemon*, which itself came from the Greek *daimon*. "Demon" is technically a neutral word that refers to any spirit, whether good or evil, that is neither divine nor mortal but inhabits the intermediate realm between gods and humans. Thus, even angels belong to the general class of being known as demons. But in common usage, owing to habits established between roughly 200 B.C. E. and 200 C.E., "demon" has come to refer solely to the evil members of the category» («La palabra inglesa demonio deriva del latín *daemon*, que a su vez proviene del griego *daimon*. "Demonio" es técnicamente una palabra neutral que se refiere a cualquier espíritu, ya sea bueno o malo, que no es divino ni mortal, pero habita en el reino intermedio entre dioses y humanos. Por lo tanto, incluso los ángeles pertenecen a la clase general de seres conocidos como demonios. Pero, en el uso común, debido a los hábitos establecidos aproximadamente entre el 200 a. C. y 200 d. C., "demonio" ha llegado a referirse únicamente a los miembros malvados de la categoría») (Traducción nuestra, p. 34).

[31] Honores (2017) señala, con énfasis, que «No es ningún secreto que la tradición narrativa peruana (como muchas otras en Latinoamérica) haya sido construida artificialmente desde el registro mimético verosímil (…) Sobre la base del realismo social (o costumbrista) se selecciona a los parangones, a los modelos de la narrativa local (…) Cualquier narrativa distinta a lo dominante y central es extraña y anómala. Literatura menor y deleznable. (…) Lo imposible, que siempre acompañó a la tradición realista, terminó siendo excluido, negado, sepultado, dentro de las historiografías literarias» (p. 11-12).

otros países, no se ha cultivado el motivo del diablo con frecuencia; sí encontramos algunos autores y tendencias literarias que incluyeron la representación del diablo, y el pacto diabólico, en sus obras, ya sea de manera satírica, bajo una estética decadentista, o como expresión metafórica de la interioridad conflictiva.

En el siglo XIX, tenemos la presencia de Ricardo Palma, representante de nuestro Romanticismo, quien incluye en sus *Tradiciones peruanas* (1872) relatos en donde tienen como protagonista al diablo como personaje principal ("Don dimas de la tijereta", "La faltriquera del diablo", "El alcalde de Paucarcolla", etc.) y que mezclan la fantasía, la ficción histórica y el final moralizante con un tono muchas veces humorístico. Luego, a inicios del siglo XX, su hijo Clemente Palma publica *Cuentos malévolos* (1904), en el cual recurre al motivo del diablo para representar, bajo las directrices del esteticismo modernista, la maldad como fuente de belleza artística, criticar valores represivos como el racionalismo y la idea de progreso, y mostrar la ambivalencia e hipocresía de la sociedad burguesa de su tiempo[32]. Así, la presencia del demonio lo encontramos en cuentos fantásticos como "El quinto evangelio", "Parábola", "El hijo prodigo" y el pacto diabólico en el relato "La granja blanca". Años más adelante, con el aporte y consiguiente renovación de nuestra literatura llevada a cabo por la Generación del 50, en su vertiente fantástica, aparece diversos autores que tienen en sus relatos un bestiario de lo más variado. Según Honores (2010), esta proliferación de monstruos es
«expresión de la irracionalidad producida por el contexto de la posguerra; es decir, como crisis de la razón» (p. 176). Escritores de esta generación como Loayza ("La bestia"), Rivera Martínez ("El unicornio") o Larrabure ("Peligro") usaron tanto el bestiario de carácter realista como el de carácter fantástico (Honores, 2010). Por otro lado, si bien la presencia del diablo en la narrativa fantástica del 50 no ha sido del todo prominente (debido al progresivo proceso de secularización, al avance científico del mundo moderno del nuevo siglo XX, a los estragos que trajeron consigo las Guerras Mundiales, el inicio de la Guerra Fría, y demás preocupaciones sociales que hicieron que los escritores ya no se interesen tanto en el demonio mítico-religioso de épocas pasadas) sí encontramos en Felipe Buendía el desarrollo de este particular tópico en comparación a sus contemporáneos en dos cuentos como "El demonio del alcohol" o "Meredí", en los cuales se cultiva, específica e explícitamente, el pacto entre el escritor y el ente demoniaco

[32] Gabriela Mora (2000) posee un estudio dedicado enteramente al hijo del tradicionalista peruano. En *Clemente Palma. El modernismo en su vertiente decadente y gótica*, la investigadora chilena aborda, entre otros temas, los recursos literarios que emplea Palma, como representante de nuestro modernismo literario, para crear nuevos efectos en el lector de principios de siglo XX. En el segundo capítulo del mencionado libro ("Modernismo: en busca de nuevos efectos"), la autora analiza el mal como recurso artístico y la figura de Lucifer como héroe del decadentismo presentes en diversos relatos del escritor de *Cuentos malévolos*.

para alcanzar la fama literaria o alejarse de la marginación y de la bohemia corrosiva de su tiempo. Cuentística atípica la de Buendía que, a través de este motivo diabólico (que para este caso sería un «demonio interior»[33] según Muchembled), desprovisto de toda aura religiosa o mítica, vincula la experiencia de su tiempo (vivencias personales, literarias) con la reflexión sobre el acto de escribir y de ficcionalizar. Y justamente, para la sustentación de esta última afirmación, nuestra investigación tiene como objetivo ahondar en el motivo del pacto diabólico en la peculiar narrativa fantástica de Buendía. Por ello, para la comprensión de este *leitmotiv*, ante todo, repasaremos brevemente cómo ha ido cambiando la representación artístico literaria del diablo a través del tiempo.

2.4.1 REPRESENTACIÓN DEL DIABLO EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA

El semiólogo y ensayista Umberto Eco (2015), en su valioso libro *Historia de la fealdad*, nos explica que la aparición del diablo se remonta desde las primeras civilizaciones, mucho más antes incluso que la concepción judeocristiana la cual vincula a Satanás con el infierno. Así, demonios ha habido de todo tipo. Lo interesante es que, como mencionábamos anteriormente, la idea de demonio estaba relacionada a un ser intermediario entre el dios y la tierra, algunos benévolos y, otros, malignos. Estos últimos tenían lugar en Egipto (Ammut), en Mesopotamia (Pazuzo), en la cultura islámica (Al-Saitan), etc. Por otro lado, Eco (2015) subraya que la representación femenina del demonio apareció también en muchas culturas antiguas y en la Biblia es reconocible la figura de Lilith, explicada por el semiólogo como:

> (…) monstruo femenino de origen babilónico, que en la tradición judía se convierte en demonio femenino con rostro de mujer, largos cabellos y alas y que en la tradición cabalística se consideró la primera mujer de Adán, transformada más tarde en demonio (p. 90).

Lo fundamental de esta primera etapa de la representación estética del demonio, mayormente enfocado en el mundo cristiano (los textos bíblicos), es que, según Eco (2015):

> (…) se nombra al diablo a través de las acciones que realiza o de los efectos que produce (por ejemplo, las descripciones de los endemoniados en los Evangelios), con la excepción de la forma de serpiente que adopta en el Génesis. El diablo no aparece nunca con la evidencia "somática" con que lo representará la Edad Media (…) pero nunca se ofrecerá una imagen viva y evidente (p. 73).

[33] Robert Muchembled (2004). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México DF: Fondo de Cultura económica.

En los primeros siglos d. n. e. y con la instauración de la Edad Media, los primeros padres de la Iglesia contribuyeron al desarrollo de la demonología cristiana. Sobre aquellas épocas, Eco (2015) precisa que:

> "(…) por razones tradicionales, el diablo ha de ser feo. Como tal es evocado por san Pedro (…) es descrito bajo forma de animales en las vidas de los eremitas y va invadiendo, en un *crescendo* de monstruosidad, la literatura patrística y medieval, especialmente la de carácter devocional (…) Comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago (…) en los relatos de las tentaciones sufridas por los eremitas (…) En estos textos adopta además el aspecto seductor de jovencitos ambiguos o de procaces prostitutas (p. 92-97).

Por otro lado, Cardin (2007) en su ensayo "The Angel and the Demon" nos explica que:

> For the first part, demons were conceived as angelic beings who had rebelled against the one God and were now devoted to making war against Him and His world. For the second part, this demonic war was seen as being conducted not primarily on an objective, external plane, but on an internal one. The battle was in fact conducted within and for the sake of people's souls. The helpful inner voice of Socrates (…) had been transformed into the voice of temptation (p. 38)[34].

La contribución literaria que marca la representación estética del demonio y que sintetiza, a su vez, la imaginería de fines del medioevo es el retrato que realiza Dante en su "Infierno" (1304-1308), primera de las tres cánticas de la *Divina Comedia* publicado en 1472. El demonio de Dante pone incluso término a la imaginería visual gótica de aquel entonces y también influyó en diversos artistas italianos y de toda Europa (Cardin, 2007). Recordemos la descripción de Lucifer en el canto trigésimo cuarto del poema épico, en esta versión en verso castellano de Bartolomé Mitre (1921):

(…)

El que impera en el reino doloroso,

está en el hielo, a medias soterrado;

y más bien me igualara yo a un coloso,

[34] Para la primera parte, los demonios fueron concebidos como seres angelicales que se habían rebelado contra el único Dios y ahora estaban dedicados a hacer la guerra contra Él y su mundo. Para la segunda parte, se consideró que esta guerra demoniaca se llevaba a cabo no principalmente en un plano externo objetivo, sino en uno interno. De hecho, la batalla se llevó a cabo dentro y por el bien de las almas de las personas. La servicial voz interior de Sócrates (…) se había transformado en la voz de la tentación (Traducción nuestra, p. 38).

que un gigante a su brazo desdoblado.

¡Cual sería de pies a la cabeza

su gigantesco cuerpo levantado!

Si su fealdad iguala su belleza

cuando contra el Criador alzó los ojos,

¡razón hay de llorar en la tristeza!

¡Oh! ¡qué gran maravilla en sus despojos,

cuando le vi tres caras en la testa!

(…)

Llevan las tres, dos alas colosales,

cual de tamaño pájaro en el vuelo.

¡Jamás el viento infló velas iguales!

Eran sin plumas, mas tenían pelo:

¡Murciélago infernal! ¡con que aventaba

tres vientos varios de perenne hielo,

con que el Cocito todo congelaba!

por seis ojos y seis mejillas llora,

y mezcla el llanto a sanguinosa baba.

En cada boca un pecador devora,

con sus colmillos, de espadilla a guisa:

de un alma es cada boca torcedora.

La del frente, algo menos martiriza,

pero su garra, cual de acero dura,

la piel hace pedazos triza a triza (198-199).

No obstante, Cardin (2007) subraya que Dante no inventó tanto la apariencia del demonio, sino que hizo uso de recursos y de tendencias artísticas preexistentes. El ensayista americano pone énfasis en ciertos elementos antiguos: «recall the elements involved in Pazuzu's physical form and in the gargoyles adorning the great European cathedrals of Dante's day. But it was Dante assembled these influences into the definitive

portrait» (p. 39)[35]. Por otra parte, la peculiar representación del diablo durante esta época cambia hacia la plasmación de una variada simbología de las taras de la humanidad. Eco (2015) remarca:

> Sin embargo, ya en Lutero y luego en la tradición protestante se va abriéndose paso una concepción (…) según la cual el diablo se identifica más bien con los vicios en cuyo símbolo se convierte. La mayor antología demonológica publicada en el mundo protestante es el *Theatrum diabolorum* (1569) (…) en el que se abordan todos los aspectos de la demonología, aunque no se mencionan demonios tradicionales sino los diablos de la blasfemia, de la danza, de la lujuria, de la caza, de la lujuria, de la bebida, de la tiranía, de la holgazanería, del orgullo o del juego de azar (p. 101).

Sobre el pacto diabólico, ya desde la Edad Media existían diversas leyendas que tenían como tema principal este tópico como la de Cipriano, joven pagano que vende su alma al diablo con el fin de estar con su amada. Luego, incluso Calderón de la Barca en el *Mágico Prodigioso* (1637) recupera este tema legendario, pero representándolo enel género de la «comedia de santos» en la cual, como en la tradición legendaria, Dios vence al mal. Otro relato muy popular es *La Leyenda de Teófilo*, clérigo infeliz calumniado por su obispo decide vender su espíritu al demonio para recuperar su dignidad. Sin embargo, luego de siete años y arrepentido por su accionar, por medio de un milagro, el protagonista quema el tratado firmado y el diablo es finalmente derrotado. Esta leyenda llegó a tener influencia tanto en la literatura inglesa como en la española y reaparecería más adelante en el mito fáustico goethiano (Eco, 2015).

Tiempo después, a partir del siglo XVII, en la Edad Moderna, la representación estética del diablo sufre un cambio considerable. Shakespeare, en *Hamlet* (1609), nos recuerda que el diablo puede también adoptar formas bellas. Giambattista Marino, poeta italiano, en su obra *La matanza de los inocentes* (1632) nos recrea a un Satanás más humano, lleno de profunda tristeza y que, en cierta manera, provoca piedad. Torquato Tasso, en el poema épico *Jerusalem liberada* (1581), remarca el aspecto horrendo del demonio, pero no niega su «espantosa majestad» (Eco, 2015).

No obstante, sin lugar a dudas, la obra que simboliza la representación moderna del diablo es *El paraíso perdido* (1667) de John Milton en el cual el diablo es sinónimo de rebeldía[36]. Este poema épico influirá enormemente en el movimiento artístico y

[35] Recuerda los elementos involucrados en la forma física de Pazuzu y en las gárgolas que adornan las grandes catedrales europeas de la época de Dante. Pero fue Dante quien reunió estas influencias en el retrato definitivo (Traducción nuestra, pág. 39).

[36] Cardin (2007), por su parte, ubica la obra de Milton a la par del *Infierno* de Dante por su profunda influencia en los puntos de vista culturales de Satanás y el demonio. Sin embargo, es enfático en remarcar una representación más humana mediante una mirada compasiva que realiza el poeta inglés. El

literario del Romanticismo europeo hasta mediados del siglo XIX[37]. Eco (2015) menciona incluso que el tema de la «rebelión por el poder» que desarrolla Milton en realidad se basa en «razones políticas» que tuvo el autor durante el contexto polarizado en Inglaterra entre monárquicos y republicanos, entre puritanos y seguidores de la Iglesia católica[38]. El ensayista italiano (2015) remarca el influjo de dicha obra y los rasgos con que el diablo es representado:

> (…) en el Satanás miltoniano dominan los rasgos de una belleza venida a menos y de un orgullo indómito. No es un revolucionario, porque carece de un objetivo ideal más alládel sentimiento de venganza y de afirmación del propio Yo, pero es sin duda un modelode pura energía en rebelión, hasta el punto de que Schiller (Autocrítica a *Los bandidos*) escribirá que el lector toma partido por el vencido y Shelley, en la *Defensa de la poesía*, dirá que el demonio de Milton es superior a Dios al que se enfrenta. Satanás no se arrepiente por sentido del honor, no acepta someterse a quien le ha vencido, y se niega a pedir perdón: "Mejor reinar en el infierno que servir en los cielos" (p. 179).

En el *Dr. Fausto* (1604) de Marlowe, la representación literaria del demonio aún se basa en la fealdad; en el *Diablo enamorado* (1772) de Cazotte, dicho personaje aparece bajo la forma de un camello. Sin embargo, no sería hasta la llegada de *Fausto* (1808-1832) de Goethe que habría un cambio considerable en la manera de presentar a Satanás[39]. En la tragedia, Mefistófeles «se muestra como un señor correctamente

---

investigador señala que «Milton may have written his *magnum opus* to 'justify the ways of God to man', as he famously phrased it, but what he largely ended up doing was to present a sympathetic Satan whose interiority fascinated the general public. And although the idea of demons as fallen angels already had a very long pedigree, Milton raised popular awareness of it to such a pitch that it was cemented permanently in the forefront of Christian thought. With *Paradise Lost*, the final refinement of the Demon was put in place» («Milton pudo haber escrito su obra magna para "justificar los caminos de Dios ante el hombre", como famosamente lo expresó, pero lo que terminó haciendo en gran medida fue presentar a un Satanás comprensivo cuya interioridad fascinaba al público en general. Y aunque la idea de los demonios como ángeles caídos ya tenía un linaje muy largo, Milton elevó la conciencia popular de ella a tal punto que se cimentó permanentemente en la vanguardia del pensamiento cristiano. Con El *paraíso perdido*, se puso en marcha el refinamiento final del Demonio») (Traducción nuestra, p. 40).

[37] En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1823) de Mary Shelley, se relata que, entre los libros que lee, el Monstruo tiene a *El paraíso perdido* como uno de sus favoritos y se identifica con el personaje de Satanás.

[38] Eco (2015) menciona que «Milton había participado en la revolución puritana, derrotada luego por la restauración monárquica» (p. 179).

[39] Cardin (2007) valora *Fausto* como la versión definitiva de la vieja historia del hombre quien vende su alma al diablo y, además, esta se encuentra en la misma línea del concepto católico miltoniano del ángel caído: «Part One of Goethe's Faust was published in 1808. Faust is not generally labeled a horror story as such, although Goethe himself was prominent in the Romantic Movement that spawned the horror genre. But Goethe's rendering of the ancient story of the great magician who sells his soul to the Devil or a demon has become known as the definitive version. As in The Monk, the view of the Demon here is utterly in line with the Roman Catholic/Miltonic concept of the fallen angel, although Goethe with his eclectic political, theological, philosophical, scientific, and mystical concerns puts the concept to decidedly wider use» («La primera parte de *Fausto* de Goethe se publicó en 1808. Por lo general, *Fausto* no se etiqueta como una historia de terror como tal, aunque el propio Goethe fue prominente en el Movimiento Romántico que

vestido» (Eco, 2015). En este personaje demoniaco observamos la seducción e incluso la predisposición de comerciar espíritus, y no al revés, como en la época medieval, que era el hombre más bien quien buscaba estos servicios oscuros. Eco (2015) hace una precisión en la contribución estética del diablo que realiza Goethe:

> (…) Es cierto que se aproxima a Fausto encarnado en un perro negro y que luego comienza una transformación inquietante, adoptando la forma de un hipopótamo con mirada ardiente y terribles colmillos, *pero finalmente se manifiesta vestido de clérigo errante, de intelectual honesto*. Solo es diabólico en cuanto es dialécticamente insinuante y convincente (énfasis nuestro, p. 182).

Eco (2015) considera que la obra de Goethe trajo consigo «una tercera metamorfosis del diablo» y que este cambio influirá de manera importante en la estética demoniaca del siglo XIX y aún buena parte del siglo XX. En pocas palabras, la figura de Satanás, con el pasar del tiempo, cada vez más se desdramatiza:

> Mefistófeles anuncia, por tanto, una tercera metamorfosis del diablo, que en el siglo XX se volverá completamente "laico" (…); *ni terrorífico ni fascinante, infernal en su mediocridad y en su aparente mezquindad pequeñoburguesa, es ahora más peligroso y preocupante* porque ya no es inocentemente feo como lo pintaban (énfasis nuestro, p. 182).

Por otra parte, el autor de *El nombre de la rosa* considera que «las razones por las que se adora al diablo (…), son las mismas por las que muchos creen en la magia» y tiene su explicación en el hecho «entre lo que se desea y lo que se obtiene» ya que la magia, aunque intervenga la ciencia, asegura el éxito rápido mediante una especie de «corto circuito instantáneo», es decir, se transgrede lo natural, para un fin propio:

> (…) se puede hacer daño al enemigo clavando una aguja en una estatuilla de cera, se puede evitar un mal mediante un amuleto, se puede conquistar el amor de quien no nos ame mediante un filtro. En estos casos el satanismo es una especie de pacto con el diablo (Eco, 2015).

Así, pues, el interés hacia el demonio en la literatura continuó a buen ritmo durante todo el siglo XIX a la par que el género del terror sobrenatural, iniciado por la narrativa gótica y el Romanticismo, se expandía y ganaba constitución. En estas primeras décadas, las historias exploraron diversos temas como el popular pacto con el

originó el género de terror. Pero la interpretación de Goethe, de la antigua historia del gran mago que vende su alma al diablo o al demonio, se ha convertido en la versión definitiva. Como en *El monje*, la visión del demonio aquí está completamente en línea con el concepto católico romano/miltónico del ángel caído, aunque Goethe, con sus eclécticas preocupaciones políticas, teológicas, filosóficas, científicas y místicas, le da un uso decididamente más amplio al concepto») (Traducción nuestra, p. 45).

diablo en *Melmoth, el errabundo* (1820) de Charles Maturin; la inmortalidad en *Zanoni* (1842) de Edward Bulwer-Lytton, quien nos presenta, entre varios de sus personajes, a una especie de espíritu demoniaco conocido como el Morador del Umbral que custodia la frontera entre mundos. Incluso obras escépticas como *Cartas sobre demonología y brujería* (1830) de Walter Scott atrajeron la atención del público y se convirtieron rápidamente en *best sellers*. A partir de mediados hasta finales del siglo XIX, la literatura fantástica europea nos legó obras que se convirtieron en canon en su propuesta del tema demoniaco, tópico abordado unas veces de manera tangencial u otras directamente, tales como "El té verde" (1872) de Sheridan Le Fanu, o *El Horla* (1886) de Guy de Maupassant (Cardin, 2007). En resumen, la representación artística y literaria del diablo en la Era Moderna se caracterizó por una creciente humanización del personaje y por su presencia, cada vez más, en el medio familiar burgués y urbano, a diferencia del mundo mítico o bíblico, acorde a la secularización de la época. Incluso enrelatos últimos, como el mencionado cuento de Maupassant, la representación del diablo se torna ambigua dando pie a una pluralidad de interpretaciones posteriores que ponenhasta en entredicho el género fantástico mismo en cuanto a si la presencia demoniaca realmente sucedió o no; o es, quizás, producto de la locura o de la parodia[40].

Por otra parte, es importante recordar que el tema de lo demoniaco y del pacto diabólico están ligados también a la concepción romántica de la inspiración artística[41]. Según el crítico Cardin (2007):

[40] Recuérdese la crítica que realiza el investigador mexicano Zavala hacia Todorov y su concepción *a priori* y temática de fantástico. La presencia de un demonio no es garantía suficiente para que un relato sea considerado como tal, sino su tratamiento. *El Horla* de Maupassant se puede interpretar como un ejercicio de ironía del autor hacia su época (Nieto, 2015)

[41] Por otro lado, es importante añadir que Praz (1951), en el capítulo "The Metamorphoses of Satan" de su libro *The Romantic Agony*, realiza una interesante reflexión sobre lo que se esconde detrás de lo demoniaco en relación al escritor romántico y su labor poética. El crítico italiano menciona como características relevantes la inversión de valores, la figura del héroe rebelde, la proyección del deseo frustrado y el símil con el genio creativo del poeta: «Is the reversal of values which some critics have tried to discover really to be found in Milton? Is the justification of the ways of God to men only the seeming aim of the poem, the poet himself in reality being 'of the Devil's party without knowing it', as Blake declared? Is *Paradise Lost*, as a modern psychologist maintains, a product of 'inverted power', the projection into a work of imagination (that is, into a dream) of Milton's thwarted purposes, at a time when all the hopes he placed in the Commonwealth were dashed to the ground? And is Satan's cry of revolt the cry of the poet himself, whose genius, inverted, has given a positive value to what objectively stands for the negative-evil-in his poem? At any rate, without accepting so extreme a theory, it cannot be denied that 'the character of Satan expresses as no other character or act or feature of the poem does, something in which Milton believed very strongly: heroic energy'» («¿Se encuentra realmente en Milton la inversión de valores que algunos críticos han tratado de descubrir? ¿Es la justificación de los caminos de Dios ante los hombres sólo el objetivo aparente del poema, siendo el propio poeta en realidad 'del partido del diablo sin saberlo', como declaró Blake? ¿Es *Paradise Lost*, como sostiene un psicólogo moderno, un producto del 'poder invertido', la proyección en una obra de imaginación (es decir, en un sueño) de los propósitos frustrados de Milton, en un momento en que todas las esperanzas que había puesto en la Commonwealth

> All the great Romantics—Goethe, Hoffmann, Rousseau, Shelley, Byron, Blake, Coleridge—as well as their philosophical heirs in the Transcendentalist and Antitranscendentalist movements (Emerson, Thoreau, Poe, Hawthorne, Melville) devoted much attention and many words to analyzing, celebrating, and even deifying the creative impulse that led people such as themselves to produce art and literature. *In the Romantic view, creative inspiration became likened to a demon, or rather a daemon, or rather a genius in a modified classical Roman mode, so that these individuals with their overheated personalities and obsessive creative manias were framed as being influenced and inspired by a type of higher power*. Additionally, Goethe, Hoffmann, and others wrote much about the idea of the ‘‘demonic’’ man who was controlled by a deeply obsessive force that led him always to strive for more in all things. So this was an alternate, extra-textual mode by which aspects of the Demon were known (énfasis nuestro, p. 46)[42].

Desde mediados del siglo XIX, la influencia religiosa empezó a debilitarse en el mundo europeo y surgieron, al mismo tiempo, nuevas preocupaciones sociales y culturales que tuvieron expresión en la literatura en general y más aún en la literatura fantástica. Obras como la de Stevenson en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) exploraron la fragmentación del hombre en el tema del desdoblamiento de la personalidad. A finales de la referida década, la literatura empezó a ponerle más atención a la introspección humana, a estudiar y a cultivar más el yo, dejando así un poco de lado la figura de un demonio tradicional de origen mítico-religioso para centrarse en un «demonio oculto» que, sin saberlo, habitaba en nosotros. El historiador francés Robert Muchembled, en su importante libro *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (2004) lo explica así:

> Estas “tiranías de la intimidad” definen el nacimiento lento de un nuevo modelo de comportamiento, más narcisista, que reduce el poder del Príncipe de las Tinieblas en provecho del “demonio oculto” en el interior del hombre: una presencia indudablemente

fueron arrojados al suelo? ¿Y el grito de rebelión de Satanás es el grito del poeta mismo, cuyo genio, invertido, ha dado un valor positivo a lo que objetivamente representa lo negativo -el mal- en su poema? De todos modos, sin aceptar una teoría tan extrema, no se puede negar que 'el personaje de Satán expresa como ningún otro personaje o acto o rasgo del poema, algo en lo que Milton creía con mucha fuerza: la energía heroica'») (Traducción nuestra, p. 56).

[42] Todos los grandes románticos —Goethe, Hoffmann, Rousseau, Shelley, Byron, Blake, Coleridge— así como sus herederos filosóficos en los movimientos trascendentalistas y antitranscendentalistas (Emerson, Thoreau, Poe, Hawthorne, Melville) dedicaron mucha atención y muchas palabras a analizar, celebrando e incluso deificando el impulso creativo que llevó a personas como ellos a producir arte y literatura. Desde el punto de vista romántico, la inspiración creativa se asemejó a un demonio, o más bien a un genio en un modo romano clásico modificado, de modo que estos individuos con sus personalidades sobrecalentadas y manías creativas obsesivas fueron enmarcados como influenciados e inspirados por un tipo de poder superior. Además, Goethe, Hoffmann y otros escribieron mucho sobre la idea del hombre «demoníaco» que estaba controlado por una fuerza profundamente obsesiva que lo llevó siempre a luchar por más en todas las cosas. Así que este era un modo extra-textual alternativo por el cual se conocían los aspectos del Demonio (Traducción nuestra, p. 46).

inquietante, pero ¿acaso no es este el aspecto más sombrío, reprimido, del sujeto? (p. 237).

Esto trajo, como consecuencia, el progresivo declive del tema demoniaco tradicional en el terreno del arte y del pensamiento. Ahora lo que atrae es el aspecto sombrío de la personalidad humana. A su vez, recordemos que a la Europa finisecular llegó los inicios de la psicología experimental y el uso del método hipnótico. Aquella proponía que la posesión demoniaca o la de los espíritus hablando con médiums se debían a «la actividad de ciertas fuerzas psíquicas» y a las «oscilaciones de ciertas energías subconscientes», en palabras de Ernest-Florent Parmentier en su libro *La brujería en tiempos modernos* (1908) (Muchembled, 2004). No fue casual, tampoco, que incluso Guy de Maupassant, escritor clasificado tanto como naturalista, como fantástico y de horror, intuyera el malestar de la época venidera (la desintegración del hombre) y, a través de su literatura, se adentrara en el relato psicológico y en los abismos de la locura.

Sin embargo, al llegar la primera mitad del siglo XX, la representación literaria del diablo no desapareció ni perdió importancia del todo, como insiste el historiador francés Muchembled (2004)[43]. Más bien se caracterizó por ya no mostrarlo como un ser maléfico externo de un mundo sobrenatural distinto al nuestro, tentador de almas, cruel castigador habitante del infierno, responsable de que cayéramos en el pecado. Por el contrario, toda esa imaginería cristiana y tradicional se deja a un lado. Ahora, el Príncipe de las Tinieblas se muestra ambiguo, se humaniza mucho más, habita en el mundo cotidiano y familiar, deambula entre nosotros y realiza, incluso, actividades de lo más mundanas,[44] pero que, en definitiva, termina encarnando la metáfora de la interioridad conflictiva mostrando al lector que la clásica dicotomía del bien contra el mal es mucha más compleja y de variados matices de lo que se cree. Ya no viene de afuera ni es ajeno al hombre, sino que el demonio ahora reside en el hombre mismo, en sus deseos reprimidos, en sus temores ocultos, en sus sueños más locos, en sus más terribles pesadillas y, cuando sale a la luz, es porque se ha instalado en la realidad íntima y psíquica del individuo venciendo a la autoridad represiva (si antes, en la Antigüedad, el

[43] La primera mitad del siglo XX es más bien de escasa importancia en materia demoniaca, si se compara con la invasión satánica que marcó el fin del siglo precedente. El problema del Mal seguía planteándose de una manera obsesiva, dramática, en las dos guerras mundiales, en particular durante el Holocausto. Sin embargo, Satanás ya no tenía mucha taquilla fuera de ciertos medios precisos, salvo como un diablo de papel que sobrevivía en los textos de una literatura menos interesada a él que antes, o en el arte que no le asignaba un lugar muy importante (Muchemled, p. 252).

[44] Siguiendo los postulados de Nieto (2015), en esta época literaria, el tratamiento textual del diablo seguiría las líneas del fantástico moderno en el cual «lo sobrenatural se naturaliza».

diablo se rebelaba contra el Dios cristiano; en el Romanticismo, contra el orden social y moral; ahora, en la nuevo siglo, representa la rebelión contra el superyó coercitivo etc.).

Obras fantásticas como las del francés Pierre Mac Orlan en *Malice* (1923) retoman la idea del pacto diabólico y en *Marguerite de la nuit* (1924) se explora el viejo mito fáustico al igual que en *El doctor Fausto* (1947) versión de Thomas Mann. El mal y lo maravilloso tenebroso son desarrollados por Claude Seignolle en *Le Diable en sabots* (1959) y en *Le Gâloup* (1960). Por otro lado, es en *Evangelios del diablo* (1964), libro que recopila historias, leyendas y supersticiones de los aldeanos franceses, donde Seignolle, según explica Muchemled, representa al Maléfico como un ser muy humano y a la vez mortal:

> (…) rara vez aparece bajo la forma velluda y cornuda de la tradición teológica; aparece más bien, a través de sus servidores humanos: hechiceros, poseídos, magos, brujas… Burlado, engañado, dotado de pasiones muy parecidas a las de sus víctimas, también pudo morir si alguien encuentra y destruye el huevo donde está encerrada su vida (p. 254).

Como hemos estudiado en este último apartado, la representación estética del diablo (y del pacto diabólico) ha ido cambiando a la par de los grandes contextos de la época y de los diferentes estilos literarios para decantarse, en la primera mitad del siglo XX, en la preocupación sobre el hombre y su psiquis.

En esta etapa, la que nos interesa como antecedente de los primeros años de nuestro escritor Felipe Buendía, coincidimos en los principales aportes de Muchemled sobre el cambio de una representación a otra, es decir, la huella maléfica es ahora como «un símbolo de los impulsos perversos del hombre, no bajo la forma del gran Satanás del infierno que castiga a los pecadores» (p. 254). Según el historiador francés, bajo el contexto de una Francia laica victoriosa,[45] «Lucifer ya no figura en este cuadro trastornado por la modernidad, ni en el ámbito rural ni en el universo intelectual; uno y otro han sido alcanzados por la desacralización de lo cotidiano, que una minoría de

[45]La loi du 9 décembre 1905, principalement conçue pour contrer l'influence politique des catholiques au début du XXe siècle, a sonné le glas des subventions publiques aux religions, ne laissant à l'État que l'entretien des lieux de culte existants. « La République assure la liberté de conscience » et « garantit le libre exercice des cultes » mais « ne reconnaît, ne salarie ni ne subventionne aucun culte », dit le texte, aussitôt condamné par le pape Pie X («La ley del 9 de diciembre de 1905, principalmente concebida para combatir la influencia política de los católicos en el comienzo del siglo XX, a marcado el fin de las subvenciones públicas a las religiones, dejándo al Estado mas que el mantenimiento de los lugares de culto existentes. "La República asegura la libertad de conciencia" y "garantiza el libre ejercicio de los cultos", pero "no reconoce, no retribuye con salario ni subvenciona ningún culto", dice el texto, enseguida condenado por el papa Pio X») (Traducción nuestra, "Le Monde avec AFP". 09/12/2005. Recuperado en *Le Monde*: https://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/09/il-y-a-100-ans-l-etat-se-separait-de-l-eglise_719258_3224.html).

escritores trata de frenar» (p. 255). No obstante, creemos que la figura del diablo en la literatura no ha desaparecido, sino que más bien ha mutado, y seguirá mutando, bajo nuevas formas de representación, según el estilo, la época y la personalidad creadora del escritor y, contra lo que se cree, una mayoría de escritores de todo el orbe, dentro del ámbito de lo fantástico, cultivaron y seguirán cultivando la temática diabólica (ya sea desde el registro clásico, moderno o posmoderno) a través de los tiempos. Porque el interés último del escritor (y más aún del escritor fantástico) no es tanto lo demoniaco, que es un medio, al fin y al cabo, sino auscultar al hombre y examinarlo en todas sus aristas y en todas sus relaciones, tanto con sus semejantes, con su realidad concreta, como consigo mismo retratándolo, así, en su esencia más humana y ambivalente posible, con su grandeza y con su miseria, con su lado divino y con su lado infernal.

Así, podemos concluir que, para efectos de nuestra investigación e interpretación, tomaremos como guía la teoría de Nieto (2015) la cual, a nuestro juicio, es la más actual y sistemática de entre las demás teorías que hemos revisado en el presente capítulo ya que esta deslinda de propuestas impresionistas y temáticas sobre lo fantástico (Todorov) y, más bien, se apoya en la «estrategia textual» del texto literario fantástico. Por otro lado, es interesante observar la perspectiva psicoanalítica sobre el tópico del doble la cual nos otorga luces sobre la fragmentación del individuo y su conflicto interno la cual nos será útil en nuestra exégesis literaria. Finalmente, el valioso recuento histórico cultural del desarrollo de la figura del diablo dado por Eco (2015) a través del arte y la literatura es capital para todo investigador que desee comprender de manera general la evolución de este símbolo cultural. Además, los aportes de Muchemled (2004) nos muestran que la desacralización de lo demoniaco y la humanización del diablo aún siguen patentes en la era contemporánea y en las últimas tendencias artísticas literarias.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL UNIVERSO FANTÁSTICO BUENDIANO

En el presente capítulo realizaremos el estudio interpretativo al corpus fantástico buendiano compuesto por trece cuentos del autor (“El baúl”, “De donde no se vuelve”, “Un escritor”, “Yo”, “Meredí”, “El demonio del alcohol”, “El sueño de un profesor”, “Shou”, “Viaje a Francia”, “Studio des Ursulines”, “La espera”, “La puerta” y “La casa de Hiedra”) bajo el enfoque del psicoanálisis freudiano, específicamente, en los conceptos del *ello*, el *yo* y el *superyó*. En el primer apartado, estableceremos nuestro criterio de selección para agrupar los cuentos según su motivo o temática. En el segundo apartado, analizaremos los cuentos fantásticos buendianos que gravitan alrededor del tema del doble e interpretaremos el significado profundo de cada uno de ellos, sin dejar de tomar en cuenta el fondo y la forma literaria. De la misma manera, en el tercer apartado, abordaremos los cuentos fantásticos relacionados al pacto diabólico y, por último, en el cuarto apartado, estudiaremos los cuentos fantásticos que poseen fuertes aproximaciones con el surrealismo. Para la interpretación psicoanalítica, seguiremos el trabajo de Susan C. Cloninger, *Teorías de la personalidad* (2003) y las definiciones de conceptos de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (2004), y de Plon y Roudinesco, *Diccionario de psicoanálisis* (2008). Para conceptos del surrealismo, partiremos del estudio de Fortini, *El movimiento surrealista* (1962), y de Guillermo de Torre, *¿Qué es el superrealismo?* (1959) y para la terminología literaria, los aportes de Álamo y Valles en su *Diccionario de teoría narrativa* (2002). No olvidemos

que se revisará y se aplicará también en los textos seleccionados los conceptos de fantástico (Nieto, 2015), doble y pacto diabólico tratados en el capítulo anterior.

3.1 CORPUS NARRATIVO FANTÁSTICO. CRITERIO DE SELECCIÓN

Luego de sumergirnos en la lectura de los cuentos fantásticos de Buendía, que abarcan aproximadamente tres décadas de producción literaria[46], de reparar en el problema de las versiones de algunos relatos y de vislumbrar el binomio forma-contenido de este corpus tan peculiar, hemos seleccionado trece cuentos ("El baúl", "De donde no se vuelve", "Un escritor", "Yo", "Meredí", "El demonio del alcohol", "El sueño de un profesor", "Studio des Ursulines", "Shou", "Viaje a Francia", "La espera", "La casa de Hiedra" y "La puerta") para el estudio analítico interpretativo de los tópicos literarios recurrentes (el doble y el pacto diabólico), además de la influencia del surrealismo, que, al someterlos a examen académico en este capítulo, desentrañaremos el significado profundo de estos. De esta manera, comprobaremos si estos motivos literarios poseen importancia o no como ejes fundamentales que sostienen el universo fantástico del autor.

Los cuentos "El baúl", "De donde no se vuelve", "Un escritor" y "Yo" los agruparemos bajo la temática del doble. Estas historias comparten en común el acontecimiento fantástico del desdoblamiento que sufre el protagonista narrador. Algunos de estos eventos imposibles son narrados de manera más explícita que en otras, pero en todos estos relatos la transgresión de la realidad cotidiana nace en ella misma e invadirá poco a poco el mundo interno y circundante del personaje principal hasta consumirlo. El lector se preguntará incluso en qué momento lo fantástico ha asaltado la realidad o si acaso esta no es más que parte de un sueño extraño o de una terrible pesadilla.

Luego, "Meredí" y "El demonio del alcohol" los reuniremos bajo la temática del pacto diabólico. Ambos cuentos narran, de manera similar, el ansia por escapar de los infortunios y obtener lo deseado mediante la invocación fantástica de lo demoniaco. En el primer relato el personaje principal, un escritor, desea obtener la gloria literaria a como dé lugar. En el segundo, el protagonista, que también es un escritor, anhela escapar de la nociva bohemia literaria y artística que constantemente le rodea. La presencia del diablo como ente sobrenatural, y representado bajo diferentes formas en el mundo

[46] Tal como se ha estudiado en el tercer apartado del primer capítulo de nuestra investigación («Cuentos fantásticos buendianos. El problema de las versiones») y resumido en un cuadro que sintetiza el devenir literario del autor dividido por décadas (desde la década del 50 hasta la década del 10 del presente siglo).

cotidiano del personaje central, revelará un simbolismo más profundo sobre la condición marginal del artista.

Finalmente, los cuentos "El sueño de un profesor", "Shou", "Viaje a Francia", "Studio des Ursulines", "La espera", "La puerta" y "La casa de Hiedra" los agruparemos bajo el rótulo de "Aproximaciones con el surrealismo". Dichos relatos, a pesar de desarrollar tramas diferentes, comparten ciertos elementos del movimiento literario fundado por Breton (como la presencia del sueño, la escritura automática, el tema del inconsciente o el orientalismo) ya sea como tema central o como técnicas literarias que se emplean puntualmente en ciertos pasajes de la narración o del desenlace de la historia. Dicho recursos técnico-temáticos crean un efecto de ambigüedad para el lector, es decir, si lo acontecido por el protagonista fue un sueño o no, aunque, en algunos de estos cuentos, la realidad cotidiana no se verá transgredida por lo fantástico.

3.2. EL DOBLE

3.2.1 "El baúl", "De donde no se vuelve", "Un escritor", "Yo"

El baúl

Brevemente, podemos resumir que la trama del relato "El baúl"[47] se centra en el viaje fantástico que emprende el personaje principal a tres lugares (una sala de operaciones, la Antigua China y el Barrio Chino de Lima) cuando ingresa a un viejo baúl contra su voluntad. Al término de esta aventura onírica, el protagonista sin nombre regresa supuestamente a su realidad cotidiana no sin darse cuenta después que él ha cambiado, se ha desdoblado, y que se encuentra absurdamente atrapado entre el mundo fantástico que aún lo persigue y la terrible realidad de la cual no se atreve a ingresar por temor a verse a sí mismo aún metido en el baúl. Concluye sin esperanza que no puede cambiar su situación y que la pesadilla todavía continua.

La diégesis del cuento podemos dividirla tradicionalmente en tres partes. La primera presenta al protagonista relatando los acontecimientos en primera persona y declarando que se encuentra en una «situación incomprensible» (p. 122). Él cuenta que

[47] Recordemos que "El baúl" aparece por primera vez en 1957 en el "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Para efectos prácticos de nuestro análisis, tomaremos el cuento recogido en 1977 en la *Antología del cuento fantástico peruano* de Harry Belevan que respeta el original. Es importante también señalar que, como explicamos en el tercer apartado del primer capítulo de nuestra investigación («Cuentos fantásticos buendianos. El problema de las versiones»), existen dos versiones del cuento: la versión original y corta y la versión extendida y novelada (aparecida en *Cuentos de laboratorio* en 1976). Estudiaremos la versión original puesto que, al comparar ambas, esta gana en suspenso, misterio, alegoría y dramatismo (desenlace-crisis existencial) que la versión extendida.

un día llega a la habitación su amigo Verme, pintor bohemio, borracho y acompañado de una mujer desconocida. El artista le dice que vendrán al lugar unos invitados y que es necesario que el protagonista se meta a un baúl. Este se niega, pero, ante la insistencia, finalmente ingresa. Todo es oscuridad dentro del artefacto, sin embargo, él se da cuenta que el baúl es extrañamente profundo y que puede erguirse. Inmediatamente después, escucha una voz que le pregunta a qué piso quiere ir. El protagonista, sorprendido, mecánicamente responde que al último piso. El ascensorista lo deja en el lugar y el personaje principal transita por un pasillo misterioso.

La segunda parte representa el nudo de la historia, es decir, el conflicto principal: el viaje onírico que emprende el protagonista hacia la sala de operaciones, la Antigua China y el Barrio Chino de Lima, lugares que simbolizan las tres instancias del aparato psíquico freudiano, o sea, el *superyó*, el *ello* y el *yo*, respectivamente[48]. En la sala de operaciones, el personaje principal encuentra a hombres enlevitados que lo esperan para lo que parece ser una intervención quirúrgica. El protagonista, aterrado, escapa y pide al ascensorista que lo lleve al piso de abajo. Una vez ahí, descubre «la fría paz de otro mundo» (p. 125), un mundo oriental de otra época con minaretes, templos, habitantes que hablaban una lengua incomprensible y guerreros con cimitarra. Todo el ambiente es de una «algarabía simiesca» (p. 125) azulina en la ciudad antigua. Al comienzo, al protagonista le es fascinante el lugar, pero, luego, las calles se estrechan cada vez más y el ruido lo aturde. No obstante, finalmente, el personaje del Dr. Lao aparece en escena y lo rescata. El embajador peruano transporta al personaje en su coche fantástico hacia el Barrio Chino de Lima de los años 50, la época actual, y lo deja

[48] Según el psiconanálisis freudiano, El *superyó* es aquella instancia que contiene las reglas aprendidas en la primera etapa de la vida. Esta se rige por las normas morales ideales y representa las restricciones y los impulsos hacia la perfección, además permite la sociabilización entre nuestros semejantes. En pocas palabras, es el lado represivo y normativo de nuestro inconsciente que refrena nuestros impulsos. Cloninger (2003), en su libro *Teorías de la personalidad*, afirma que «el *superyó* está formado por las reglas e ideales de la sociedad que el individuo ha internalizado. Algo del superyó es consciente, pero mucho de él permanece en el inconsciente» (p. 43). Por el contrario, el *ello* quien es la instancia que contiene todas las pulsiones y se rige por el principio no de la norma, sino del placer. Nos ha acompañado desde nuestro desarrollo más primitivo y durante toda nuestra evolución. Es un principio innato y primario que representa el deseo siempre en conflicto con el yo y el superyó. Cloninger (2003) señala que el *ello* «es fuente de nuestros impulsos biológicos. Es inconsciente (…) es la única estructura de la personalidad presente al nacimiento (…) es hedonista y su objetivo es satisfacer sus deseos, lo cual reduce la tensión y por tanto trae placer» (p. 43). Finalmente, el *yo* es la instancia consciente que actúa como intermediario entre el *superyó* y el *ello*. Parte del principio de realidad, está en contacto con el mundo externo. En esta instancia se encuentra los procesos mentales superiores. Además, el *yo* trata de satisfacer el placer y de obedecer las normas, pero dentro de los límites que imponga la realidad. Representa el equilibrio. Cloninger (2003) apunta que «el yo conduce a la unidad de la personalidad (…) puede retrasar la gratificación y planear. (…) La salud mental requiere de un *yo* fuerte, uno que se pueda defender de la ansiedad. (…) Un *yo* débil puede no defenderse en forma adecuada en contra de la ansiedad, o puede requerir que una persona se comporte de manera rígida con el fin de evitar la ansiedad» (p. 45-46).

en la ciudad. Lima se presenta como una ciudad muy cambiada a la hora del crepúsculo con sus calles «inmensas en muda melancolía» (p. 126).

La tercera parte de la diégesis comprende el desenlace del cuento. El protagonista se dirige a la casa de su amigo Verme, lugar donde toda la historia empezó. Sin embargo, antes de golpear la puerta, cae en la cuenta que él aún se encuentra metido en el baúl y que, por ende, su ser está desdoblado. A este acontecimiento fantástico se le suma los personajes del último piso que aparecen repentinamente en la calle buscando al protagonista para someterlo a la sala de operaciones dando a entender que esta circunstancia absurda, es decir, el sueño o, mejor dicho, la pesadilla, nunca ha terminado. Finalmente, el protagonista, «acurrucado en un peldaño» (p. 127) entre la puerta de la habitación y la calle, solo y desamparado, menciona que toda la infelicidad que suele soportar en su vida «es pasajera comparada con esta situación incomprensible» (p. 127). Por ello, llora silenciosamente. La historia, cual relato circular, termina en el mismo lugar donde empezó.

Interpretación

El viaje onírico empieza cuando Verme obliga al protagonista a meterse al baúl. Ahí observamos que nuestro personaje principal se desplaza por tres lugares distintos (el piso de arriba, el piso de abajo, el Barrio Chino) que son, coincidentemente, semejantes a las tres instancias del aparato psíquico freudiano. Entonces, metafóricamente, la sala de operaciones se relaciona con el *superyó* (represión); la Antigua China con el *ello* (placer); y el Dr. Lao con el *yo* (equilibrio). Al final del cuento se da no solamente la alteración del mundo real (la Lima cambiada), sino también la alteración del sujeto mismo expresado en la aceptación irremediable del desdoblamiento del individuo en una personalidad indefinida y en una crisis de identidad.

Cuando el protagonista llega al piso de arriba encuentra a los hombres enlevitados en una sala de operaciones esperándolo:

> Aquel que parecía simbolizar todo el peso de la autoridad, me dijo, juntando sus manos en ademán conciliatorio: -No sabe cuánto placer lo aguardábamos: sin usted nos es imposible empezar. (…) El terror (…) me hizo retroceder y buscar la salida (p. 124).

Observamos que aquí rige la autoridad. Es el terreno de lo represivo, del *superyó*, en el cual el objetivo principal es de curar al personaje contra su voluntad para adecuarlo a la norma, al patrón común[49].

[49] Desde una perspectiva social, La idea de represión y encierro planteada en el cuento no solo concierne al ámbito individual, sino, desde una visión más amplia, al de represión colectiva. Recordemos que este

Luego, en el piso de abajo, el protagonista llega a una civilización antigua donde reina una «algarabía simiesca», pero a su vez azulina. El personaje encuentra la «fría paz». Esta alegría que se da en las calles con habitantes chinos y milenarios, no obstante, llega a aturdirlo cada vez más y más mientras se va adentrando en las calles de la ciudad oriental. Podemos interpretar que se corresponde con la instancia del *ello* ya que aquí reina el placer excesivo que está fuera de toda norma. Es la instancia más primitiva en el ser humano como se observa en la metáfora de la civilización de la Antigua China. Además, nuestros deseos más reprimidos y salvajes (simiescos), como también nuestras emociones (ambiente azulino) gobiernan en este mundo mágico.

Finalmente, el Dr. Lao, autoridad diplomática, llega a salvar a nuestro personaje y lo transporta en su coche hacia el Barrio Chino, zona comercial, gastronómica y financiera importante de nuestra Lima moderna. El protagonista se sorprende que la ciudad haya cambiado mucho. La Lima de antaño, que tanto retrató, defendió y amó el escritor Felipe Buendía en sus crónicas, ya no existe más. Ahora impera la modernidad, el comercio intenso producto del contexto histórico de la década del 50[50].

> El resto del trayecto lo pasé observando el nuevo aspecto de Lima, que parecía bastante cambiado. Era la hora del crepúsculo y las calles se mostraban inmensas en muda

relato fue escrito en la década del 50. En estos años, en el plano político, se llevaba a cabo el Gobierno militar de Odría (1948-1956), gobierno dictatorial en el cual varios escritores fueron fuertemente reprimidos por este tipo de régimen. Muchos de ellos tuvieron que salir del país o fueron deportados debido a sus ideas políticas. El general Odría fue implacable con sus opositores. Es así que los escritores buscaron plasmar sus inquietudes tanto políticas, artísticas como individuales sobre lo que sucedía a su alrededor. El historiador Palacios Rodríguez (2014), en el libro *Historia de la República del Perú (1933-2000)*, refiere que «(...) el quehacer político se redujo prácticamente a cero, violándose en forma constante y sistemática las garantías individuales. La violación de domicilios, la detención y la expulsión de dirigentes políticos (apristas y comunistas, sobre todo) fueron las notas características de los primeros tiempos de la Junta. (…) El nivel de represión llegó a su punto máximo cuando (…) apareció el drástico decreto de ley denominado "Seguridad Interior de la República" que (…) establecía la pena de destierro, cárcel y aun la muerte por delitos calificados de "terroristas" (…) La policía se ubicaba por encima de los jueces y el ministro de Gobierno se convertía en la máxima autoridad de la nación. Era el perfecto "Estado gendarme"» (p. 109-110).

[50] En aquellos años, se dio inicio a un gran desarrollo urbano reflejado en grandes proyectos habitacionales y construcciones emblemáticas (p. e. la Gran Unidad Escolar Francisco Bolognesi, el Estadio Nacional, la Unidad Vecinal de Matute, etc.). La población peruana empezaba a crecer («de 8.302.000 a 9.787.000 habitantes, es decir en 17,9%») y la industria aumentó su producción en masa para satisfacer la necesidad de los consumidores («se incrementaron los bienes y servicios antes restringidos y considerados de lujo. Cadenas de comida rápida (…) los supermercados, (…) el número de teléfonos se multiplicaron de una manera impresionante»). Además, los recientes inventos como la radio y la televisión empezaban a sintonizarse e instalarse con fuerza en todos los hogares. Todo el panorama comenzaba a cambiar. El sujeto peruano veía que su realidad inmediata estaba cambiando y que la ciudad de Lima ya no sería la misma (Palacios Rodríguez, 2014). Es así que, no ajenos a esta situación, los escritores de la Generación del 50 ubicaron sus temas bajo las directrices del realismo urbano y de la literatura fantástica. Ambas tendencias literarias mostraban, ya sea de manera directa o indirecta, esta convulsa transformación que sufría la ciudad a partir sus propios códigos estéticos.

> melancolía. /Parece que se han efectuado mejoras en la ciudad –observé. /En efecto –repuso el Dr. Lao-, ha pasado mucho tiempo durante su ausencia (p. 126).

La hora del crepúsculo significa, en sentido metafórico e interpretativo, el ocaso de una época y esto provoca nostalgia y un poco de tristeza a nuestro personaje.

Es importante, por otra parte, señalar que quien posibilita el viaje onírico del protagonista por los ocultos parajes del inconsciente es el personaje Verme. El pintor bohemio representaría la auscultación mental y la introspección a las que el personaje principal es sometido. Así, Verme[51] es parecido al psicoanalista profesional quien, mediante la psicoterapia[52] (ya sea hipnosis, sugestión, asociación libre, persuasión, etc.), saca a la luz los deseos y los miedos reprimidos del paciente, aunque en el cuento esto sucede de manera violenta y forzada[53] por medio del ingreso a un baúl mágico. Incluso, de manera simbólica, su nombre es llamativo y no casual: Verme, es decir, "verme a mis adentros, verme mi interior, mi subjetividad, mi lado más profundo y oculto de mi ser". Esta aventura fantástica, o terapia psicoanalítica, terminará como sabemos con el diagnóstico final: el sujeto se encuentra en una crisis de identidad, dividido y abandonado a su suerte.

Podemos agregar también que, en cuanto a las técnicas narrativas, es decir, la forma literaria que propone el autor, el cuento está construido de manera cíclica y otorga al lector esa sensación de encierro, y quizás un poco de asfixia, cuando empieza y termina la lectura. El personaje confiesa «la situación incomprensible» en la que se encuentra, empieza a narrar los acontecimientos desde el peldaño de la entrada del edificio y termina donde empezó. El inicio del relato parte del mundo real, el nudo o conflicto narrativo se divide en dos partes diferenciables, el ingreso al baúl y el viaje onírico por los lugares fantásticos, que no son más que metáforas de las instancias psíquicas del inconsciente, y el desenlace comprende la desnaturalización de la realidad misma (tanto para el protagonista como para su entorno fáctico) desembocando en una «situación incomprensible» que concluye conectando con el principio. Es decir, el cuento

[51] «¿Quieres quedarte quieto?», oí la voz de Verme al otro lado de la puerta metálica. «¿No te das cuenta que estás soñando?» (p. 124).

[52] Según el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis (2004), la psicoterapia es, en su primera acepción, «todo método de tratamiento de los desórdenes psíquicos o corporales que utilice medios psicológicos y, de manera más precisa, la relación del terapeuta con el enfermo: hipnosis, sugestión, reeducación psicológica, persuasión, etc.» (p. 324). Por otra parte, es interesante señalar que el hipnotismo se define como «Método para producir el sueño artificial, mediante influjo personal, *o por aparatos adecuados*» (Énfasis nuestro, Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

[53] «Levantóme en vilo y me introdujo en el baúl semivacío. Con la palma de su mano me forzó a ubicarme, pese a mis protestas y cerró la tapa. Todo era una profunda tiniebla en mi alrededor en la que sólo escuchaba el latir total de mi cuerpo» (p. 123).

mismo es una especie de baúl mágico, pero, a la vez, sofocante, una cárcel del ser[54]. Además, como se observa, "El baúl" posee fuerte influencia del surrealismo debido a esa particular exploración y metaforización del inconsciente a través de la literatura.[55] Incluso, siguiendo la teoría de Nieto (2015), el relato se enmarcaría en el fantástico moderno ya que la transgresión de lo imposible no proviene de afuera, a diferencia del fantástico clásico, donde la amenaza es externa e invade todo, sino que nace del mismo mundo familiar, a través de un objeto cotidiano como un baúl, e impregna toda la realidad. O desde la perspectiva de Freud, se nos revela el aspecto oculto y siniestro de la vida cotidiana (Estañol, 2012). Y con respecto al tema del doble en "El baúl", el cuento nos plantea la aceptación y la tragedia del hombre de estar inevitablemente dividido, desdoblado, escindido y, por ende, atrapado en la indeterminación (crisis de identidad) entre lo antiguo y lo moderno, entre el sueño y la pesadilla hecha realidad.

De donde no se vuelve

El siguiente texto literario es "De donde no se vuelve", publicado por primera vez en 1959 en la revista *Cultura peruana*. N.º 131. Mayo, pp. 13 en "Cuatro relatos de Felipe Buendía". Este cuento califica, sin duda, como microrrelato[56] fantástico y presenta como argumento principal el hundimiento del protagonista hacia un abismo oscuro donde reina un amo malvado quien no es más que él mismo. Esta sumersión se da gracias a un diván cotidiano, pero a la vez mágico. Debido a su brevedad, y con la finalidad de

[54] Podemos interpretar también que este baúl, concebido como objeto mágico, pero a la vez familiar, es un espacio de sometimiento. El hombre somete a otro hombre de manera irracional tal como ocurrió en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La cosificación del hombre, como si fuese un objeto o un muñeco el cual se puede guardar o sacar de un baúl, es clara muestra de la realidad social que critica el autor. Recordemos que el cuento fue escrito en el contexto de las consecuencias nefastas de la Guerra Mundial y de la dictadura represiva de Manuel Odría (1948-1956).

[55] André Breton (2001), publicó el *Primer manifiesto surrealista* en 1924. En este expuso los principales lineamientos del grupo: «Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad» (p. 31). Claramente la intención de Breton era indagar en el aspecto oculto de la realidad misma a través del arte y de la literatura. En este manifiesto también enunció su ideal estético que giraba en torno a lo contra fáctico, es decir, a la construcción de una ficcionalidad no figurativa ni realista, sino fantástica y mágica que trastoque totalmente lo racional y lo real: «Terminemos de una vez: lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello» (p. 31). Además, recordemos que Breton definió su movimiento como un intento de «expresar tanto verbal como por escrito (…) el funcionamiento real del pensamiento» (p. 44) y una renovación temática que ahonde en la represión psicológica y social inherente al hombre.

[56] Según Gallegos (2015), en su libro *El microrrelato peruano. Teoría e historia*, señala que las características mínimas para que un texto literario sea considerado como microrrelato son la «hiperbrevedad», es decir, que posea extensión corta; la «narratividad», que narre o cuente un suceso; y la «ficcionalidad», que el suceso narrado sea ficticio, inventado.

emprender un mejor análisis, reproduciremos, a continuación, dicho cuento[57]en su totalidad:

> De donde no se vuelve
>
> Como estaba verdaderamente fatigado y harto de todo, me recliné en mi diván y con asombro angustioso constaté que me caía dentro sin poderlo remediar.
>
> Me levanté gimiendo y dando voces.
>
> Estaba muy oscuro y nadie venía en mi auxilio, hasta que algunas sombras se reclinaron en el bote.
>
> - ¿Qué haces allí? - me dijeron.
>
> - ¿No ve que me hallo en una situación peligrosa? -respondí- ¡Venid a sacarme, echadme una cuerda! -vociferé.
>
> - No podemos -replicaron- el amo es muy malo y no lo permite...
>
> - ¿Quién es el amo? -pregunté con rabia.
>
> Entonces pronunciaron mi nombre como los lebreles podrían nombrar al patrón.
>
> - ¡Ese es un sinvergüenza y un usurpador! -grité-. ¡Venid por mí y os recompensaré!...
>
> - No, no podemos... -declararon reticentes- nos costaría la vida.
>
> Y se fueron para siempre (p. 27).

Este microrrelato podemos dividirlo en cuatro partes distinguibles. El primer segmento, que llamaremos «Mundo real», abarca toda la primera línea de la narración hasta la palabra “diván”; el segundo segmento, «Suceso fantástico», abarca hasta la palabra “remediar”, o sea, todo el primer párrafo. Luego, «El abismo», que comprende desde la tercera línea hasta la penúltima línea, es decir, hasta la palabra “vida”. El último segmento, «Muerte», integra la última oración: “Y se fueron para siempre”.

Interpretación

El primer segmento, «Mundo real», nos presenta a un personaje completamente cansado y hastiado del mundo que lo rodea. El cuento no nos explica el porqué de los sentimientos negativos que alberga el protagonista, pero, al mencionar este que está «harto de todo», podemos desde ya advertir que existe una desavenencia o conflicto entre el ser y su propia realidad, tanto externa como interna, ya que se engloba la

[57] Para efectos prácticos y de comodidad, tomamos la versión aparecida *en Cincuenta microrrelatos de la Generación del 50* (2014), selección de Oscar Gallegos, que respeta el original.

totalidad, es decir, el hartazgo de todo lo existente, incluso hasta el hartazgo hacia sí mismo. El personaje decide reclinarse en su diván, sin embargo, no sabemos si este objeto en verdad le pertenece (quizás se está expresando de manera coloquial o metafórica y toma a este diván como suyo por costumbre o por afecto) o, tal vez, es parte de un consultorio psiquiátrico. Difícil de saber ya que el microrrelato, debido a su extensión breve, no nos ofrece mayores detalles del entorno. Hasta aquí los acontecimientos son verosímiles y no se ven alteradas las leyes del mundo real.

Es a partir del segundo segmento, «Suceso fantástico», que constatamos que el diván posee un poder sobrenatural ya que el personaje cae adentro de este objeto, como si tuviese un fondo. Un hoyo en el cual el protagonista se introduce contra su voluntad, sin que él lo advierta («con asombro angustioso»). Observamos reminiscencias al cuento "El baúl": un individuo es introducido a un objeto mágico en donde explorará lugares fantásticos y que, al final de su viaje, termina desdoblado. En pocas palabras, un desplazamiento del sujeto hacia las profundidades de su mundo interno semejante a la introspección. En este segmento, la transgresión del mundo real no viene de afuera, sino del mismo entorno cotidiano y se manifiesta en objetos comunes con la finalidad de hacer aflorar los deseos y miedos reprimidos del hombre. Es por ello que el cuento califica como parte del fantástico moderno (Nieto, 2015). Además, mediante la ambigüedad textual que se presenta en el microrrelato, pareciese que la realidad y el sueño estuviesen mezclados sin posibilidad de discernirlos puesto que al mencionarse «me recliné en mi diván y con asombro angustioso constaté que me caía dentro sin poder remediarlo» quizás el personaje se ha quedado dormido y ahora es víctima de una parálisis del sueño o tal vez está adormecido bajo los efectos de la hipnosis[58] que emplea algún psicoanalista[59], como método psicoterapéutico, para explorar la interioridad y descubrir las causas del hastío hacia el mundo.

[58] Laplanche y Pontalis, *op. cit*., p. 324.

[59] Según Tejedo (2020) en su artículo "Uso del diván y del cara a cara en la terapia psicoanalítica" publicado en la revista *Aperturas psicoanalíticas*, «en los orígenes de la práctica psicoanalítica, Freud empieza a usar el diván cuando aún practicaba la hipnosis, como consta en su obra "Sobre la teoría del acceso histérico" (…). También en "Psicoterapia de la histeria", (…), hace referencia al uso del diván, ya sin utilizar la hipnosis, donde aconsejaba a los pacientes estirarse con los ojos cerrados para mayor concentración. Inicialmente el diván, pese a ser una herencia del ceremonial hipnótico, pasará a ser parte esencial del método psicoanalítico y así lo será durante años" (p. 4). Así, Tejedo (2020) menciona que «el uso del diván empleado como soporte para la facilitación de la asociación libre permite el acceso a contenidos mentales del paciente que permanecen escondidos en el funcionamiento consciente usual por la fuerza de la represión, para cuya superación el diván es condición de posibilidad. Al mismo tiempo, para el analista, el diván va a favorecer el contacto con la propia respuesta emocional y cognitiva, sin restricciones, liberado de la presión de la mirada del paciente» (p. 5). Y agrega que el diván permite «el despliegue de la transferencia en la sesión de tratamiento, a través de la asociación libre, fomentando la regresión, el levantamiento de las defensas y la recuperación de recuerdos y sueños» (p. 6).

En el tercer segmento, «El abismo», el protagonista se incorpora luego de su caída al abismo, lugar descrito como un espacio de oscuridad y de soledad absolutas. Intenta, a gritos, pedir ayuda, pero no obtiene respuesta. Sin embargo, es en esta parte del relato que aparecen un objeto y los personajes secundarios: el bote y las sombras. Ambos elementos, importantes dentro de la narración, son naturales de este lugar de reclusión y nos permitirán conocer un poco más acerca del abismo.

El protagonista menciona «(…) nadie venía en mi auxilio, hasta que algunas sombras se reclinaron en el bote». Hasta aquí podemos interpretar que, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), el protagonista ha caído en un bote a la deriva en la inmensidad infinita del mar o de alguna especie de corriente marina, ya que la tercera acepción de la palabra bote es «Embarcación pequeña de remo, sin cubierta y cruzada de tablones que sirven de asiento». No obstante, en la segunda acepción de la misma palabra, «bote» denota «Recipiente pequeño, comúnmente cilíndrico, que sirve para guardar tanto líquidos como objetos». Esto nos remite, una vez más, al cuento “El baúl” en el sentido de un objeto fantástico con tapa que sirve para guardar cosas, pero en este caso, de manera fantástica, guardar incluso a un hombre completo (lugar de encierro). Finalmente, en una acepción del habla coloquial, pero no menos importante, en países como Guatemala, Honduras y México, «bote» significa «prisión» lo cual refuerza la idea de sometimiento y represión. De manera general, este elemento polisémico, gracias al poder metafórico de la literatura fantástica, proporciona a la narración, e incluso al lector, gran énfasis en tres conceptos claves: la indeterminación, la cosificación y la represión del sujeto respectivamente. Más adelante, observaremos que las sombras también cumplirán un papel significativo en el relato.

Conforme avanzamos con la lectura, observamos el diálogo que se da entre el protagonista y las sombras, seres misteriosos que aparecen repentinamente en escena. Esta breve conversación abarca la mayor parte del microrrelato y es una de las partes más reveladoras y metafóricas del cuento. Desde ya la palabra «sombra» posee varios significados, sin embargo, en nuestro análisis literario, la polisemia se reduce. Una vez más, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), nos dice que, en su primera y segunda acepción, «sombra» significa «Oscuridad, falta de luz, más o menos completa» e «Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz» como «la sombra de un árbol, de un edificio, de una persona», respectivamente. No obstante, estas peculiares sombras fantásticas son seres corpóreos y vivos. Entonces, esto nos lleva a la tercera acepción: «Aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente o difunta». Entonces, al interpretar este apartado, podríamos deducir que las sombras que dialogan con el

protagonista son fantasmas o almas en pena de personas que han fallecido ahí, hace buen tiempo, al caer al abismo. O quizás alguien les ha quitado la vida encerrándolos de por vida. Esta última afirmación se sustenta incluso con la expresión coloquial «a la sombra» que significa estar «En la cárcel». Nuevamente, el cuento subraya la idea de encierro y, en consecuencia, el abismo sería la cárcel para aquellos seres, conflictivos, insatisfechos y críticos con el mundo que les rodea, pero, a la vez, conflictuados consigo mismos («Como estaba verdaderamente fatigado y harto de todo») que podrían representar un peligro para el entorno y para el *statu quo*. Pero, ¿quién podría tener la autoridad y el semejante poder de confinar a estos desafortunados seres al abismo? El misterio se revelará en el diálogo.

En la conversación advertimos que son las sombras quienes descubren la presencia del protagonista («- ¿Qué haces allí? –me dijeron») cuando ellos se reclinan en el bote donde aquel se encuentra confinado y aislado («bote», como mencionamos anteriormente, tanto en el sentido de «cárcel» como «barco a la deriva»). El lugar se nos revela a todas luces como «zona de muerte» ya que nuestro personaje principal teme quedar atrapado de por vida y pide desesperadamente ayuda («¿No ve que me hallo en una situación peligrosa? –respondí- ¡Venid a sacarme, echadme una cuerda! –vociferé»). En ese sentido, nuestra interpretación de las sombras como fantasmas de personas fallecidas cobra mayor fuerza gracias a esta idea de «zona de muerte» que caracteriza al abismo. Entonces, podríamos deducir que, al morir, el protagonista podría quizás convertirse en una de ellas. No obstante, a continuación, se introduce el tercer personaje relevante de la trama: el amo («No podemos –replicaron- el amo es muy malo y no lo permite…»).

A pesar de ser un personaje que no participa en las acciones del relato de manera explícita, la sola mención del amo nos permite descubrir que en este mundo de pesadilla reina un soberano quien, bajo su régimen de represión, prohíbe todo tipo de ayuda humanitaria (las sombras podrían salvar al protagonista, pero están vedadas de ello) y, semejante a un dictador, tiene el poder de recluir a quien sea, incluso de decidir quien vive y quien no[60]. Sin embargo, el giro argumental sucede cuando se nos revela que el amo es el mismo protagonista, es decir, su doble malvado («- ¿Quién es el amo?

[60] Recordemos, una vez más, que este cuento fue escrito poco después del Ochenio de Odría (1948-1956), gobierno militar que ejerció el general Manuel Odría. Durante esta etapa, se suprimieron las libertades y los derechos individuales fundamentales. Además, prevaleció la represión, la persecución y la deportación de los principales opositores al gobierno de turno con el decreto de ley denominado "Seguridad Interior de la República" la tal como lo sustenta objetivamente Palacios Rodríguez (2014), en el libro *Historia de la República del Perú (1933-2000)*.

–pregunté con rabia/Entonces pronunciaron mi nombre como los lebreles podrían nombrar al patrón»)[61].

A partir de aquí notamos que ambos personajes (el protagonista y el amo) son en esencia, la misma persona, pero dividida en dos seres opuestos: el doble conflictivo, conflictuado y oprimido y el doble autoritario, inhumano y represivo. Este es el victimario, el verdugo, quien ejerce el poder; aquel, la víctima, el condenado, quien sufre el poder. Nuestra interpretación radica en que, antes de caer en el mundo fantástico del abismo, el protagonista venía con una carga negativa hacia todo lo existente («verdaderamente fatigado y harto de todo») la cual nos mostraba que en él habitaba desde ya un conflicto[62] interno no resuelto. Desde una perspectiva psicoanalítica, podemos afirmar que nuestro protagonista es esclavo de sí mismo puesto que, gracias a la exploración del inconsciente por medio del ingreso al diván mágico, se nos pone de relieve que quien gobierna sus actos no es él sino su lado coercitivo hasta ese entonces oculto. En pocas palabras, y siguiendo los postulados del psicoanálisis freudiano, el *yo* (encarnado en el protagonista) se encuentra sometido por la represión del *superyó* (encarnado en el amo)[63].

Luego de tal revelación, en la que el protagonista descubre que existe otro ser igual a él, pero perverso y que gobierna el abismo, sucede la negación del personaje ante su inevitable situación de sometimiento («Ese es un sinvergüenza y un usurpador –grité-. ¡Venid por mí y os recompensaré! ...»). Como ahora su lado represivo es quien ha usurpado su identidad e incluso peligra su vida, entonces, concluimos que, en

[61] El motivo del doble, en la narrativa fantástica, simboliza las consecuencias del proceso de autoconocimiento en la figura del otro que es, en realidad, el mismo, pero que, al mismo tiempo, nos devela la *desintegración de la personalidad*, es decir, de descubrirse diferente de lo que uno mismo se creía (énfasis nuestro, Martín López, 2006).

[62] Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), en psicología, la palabra «conflicto» significa «Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos». Por otro lado, según Laplanche y Pontalis (2004) «En psicoanálisis se habla de conflicto cuando, en el sujeto, se oponen exigencias internas y contrarias. El conflicto puede ser manifiesto (por ejemplo, entre un deseo y una exigencia moral, o entre dos sentimientos contradictorios) o latente, pudiendo expresarse este último de un modo deformado en el conflicto manifiesto y traducirse especialmente por la formación de síntomas, trastornos de la conducta, perturbaciones del carácter, etc. El psicoanálisis considera el conflicto como constitutivo del ser humano (…)» (p. 77).

[63] Recordemos que el *yo* es la instancia consciente, intermediaria entre el *superyó* y el e*llo*, que parte del principio de realidad y que está en contacto con el mundo externo. Trata de satisfacer el placer del *ello* y de obedecer las reglas del *superyó*, pero siempre dentro de los límites de la realidad, es decir, sin los excesos de uno u otro. Sin embargo, para que el sujeto goce de una salud mental, es importante que este posea un *yo* fuerte. Si este es débil traerá consigo la ansiedad y el desequilibrio. En cuanto al *superyó*, esta instancia representa las normas, las restricciones y el afán hacia la perfección. Encarna el lado represivo y normativo del sujeto para que este pueda conducirse en sociedad (Cloninger, 2003). Sin embargo, si no atendemos sus demandas puede generarse el *sentimiento de culpa* (Laplanche y Pontalis, 2004). Además, cabe poner énfasis en su habitual función violenta, interna y externa, para con el hombre.

palabras del filósofo Clément Rosset, citado por Martín López (2006), el acontecimiento real es el «otro»:

> (…) la duplicación supone la existencia de un original y de una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el "otro acontecimiento", es el modelo y cuál es el doble (…) Así, al final resulta que el acontecimiento real es el "otro": el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo (…) (p. 38).

Como observamos en el relato, el pavor a disolverse en la nada, a perder identidad e individualidad (Martín López, 2006), en suma, la degradación del sujeto deviene finalmente en realidad. Las sombras, por otro lado, se niegan al pedido de auxilio y es tanto el miedo al amo que desconfían del protagonista ya que no quieren ser ejecutados por desobediencia. («-No, no podemos… -declararon reticentes- nos costaría la vida»). Una vez más, la tensión y el ambiente del relato está cargado de muerte.

Finalmente, nuestro segmento titulado «Muerte» comprende la última oración del cuento «Y se fueron para siempre» dándonos a entender que, como desenlace narrativo, nuestro protagonista ha perdido la vida, sus últimos días de existencia los ha pasado en el abismo, lugar donde no se vuelve jamás. Quizás, después de muerto su alma en pena se una a las sombras y encuentre a otro incauto como él caído en la «zona de muerte» víctima de la opresión del amo, pero esta idea, aunque de interpretación válida, la dejaremos como posible conjetura.

Como en "El baúl" y en otros microrrelatos, Buendía nos presenta, una vez más, un personaje atravesado por una profunda crisis de identidad la cual, además, se expresa, a través del símbolo del bote y del abismo, mediante la indeterminación (un sujeto sin poder definirse, «a la deriva», ambivalente), la cosificación (un sujeto reducido a objeto) y la represión (un sujeto privado de su libertad). En el abismo descubre al culpable de su sufrimiento y muerte, el amo, quien no es más que él mismo. Entonces, y siguiendo la idea de que el doble malvado no es más que la representación literaria de nuestro lado más siniestro y oculto, el protagonista es en realidad quien se destruye a sí mismo. Esta idea de autodestrucción nos remite, incluso, al concepto freudiano de *pulsiones*[64] *de muerte*, aquellas pulsiones, o energía psíquica, que se oponen al de

[64] Como lo propone el psicoanálisis, la pulsión es aquel *empuje* estrechamente vinculado a la energía libidinal que hace tender al sujeto hacia un fin determinado que no es sino el de liberar la tensión sexual. Tal como lo señala el *Diccionario de psicoanálisis* de Plon, M. y Roudinesco, E. (2008) la pulsión es un término «Empleado por Sigmund Freud a partir de 1905 (…) como designación de la carga enérgica que está en la fuente de la actividad motriz del organismo y del funcionamiento psíquico del inconsciente del hombre» (p. 902-903). Cloninger, al respecto, agrega que «La motivación para todos los aspectos de la personalidad se deriva de esta energía, la cual puede ser transformada desde su forma instintiva original

pulsiones de vida, ambas innatas en el hombre y que, como afirman Laplanche y Pontalis (2004):

> (…) tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva (p. 336).

Además, sobre esta *pulsión de muerte*, o comúnmente conocida como Thanatos, Cloninger (2003) agrega que «Thánatos, "el instinto de muerte", es una fuerza destructiva que nos dirige de manera inevitable hacia la muerte, el último alivio a la tensión de vivir. Motiva toda clase de agresiones, incluyendo la guerra y el suicidio» (p. 44).

Este relato brevísimo, pero altamente simbólico, nos revela, mediante los recursos estéticos propios de la narrativa fantástica (la ambigüedad textual, la temática del sueño, el tratamiento estilístico de los objetos cotidianos transformados en objetos mágicos, la transgresión de las leyes naturales, el asombro, el final inesperado, entre otras estrategias literarias) que el sujeto no es una unidad, sino que oculta un lado siniestro, irracional, e insospechado el cual muchas veces se apodera de él llevándolo a la autodestrucción. El título del cuento, "De donde no se vuelve", hace alusión, indudablemente, a la muerte (más que a una muerte física, a una muerte de identidad y del ser como unidad) y el texto, en su conjunto, nos pone de manifiesto a un hombre, en su faceta neurótica, que no es capaz de gobernar sus actos, carga con una gran culpa[65] de no poder actuar según como dicta la norma o la sociedad (la presión del *superyó*)[66]

---

a través de la socialización. Toda la energía para los logros culturales —para obras de arte, la política, la educación— es energía sexual, transformada. Al contrario, la represión inmoviliza la energía, haciéndola inaccesible para logros más altos» (p. 43). Años más tarde, tal como señalan Plon, M. y Roudinesco, E. (2008) «En 1920, con la publicación de *Más allá del principio de placer*, Freud formuló un nuevo dualismo pulsional que oponía *pulsiones de vida* y *pulsiones de muerte*: la repercusión iba a ser inmensa, tanto por sus efectos sobre el pensamiento filosófico del siglo XX, como por las polémicas y rechazos que esta tesis suscitaría en el seno mismo del movimiento psicoanalítico (énfasis nuestro, p. 906).

[65] En el interesante artículo de Javier Jaramillo titulado "El sentimiento de culpa, el superyó y la pulsión de muerte" (1992), publicado en la *Revista Colombiana de Psicología*, nos precisa que «La tensión que secrea entre las instancias es lo que produce el sentimiento de culpa, o sea, que la culpa es el producto del conflicto psíquico» (p. 30) y agrega también que «Para Freud, en última instancia, es la pulsión de muerte obrando a través del superyó lo que explica el sentimiento de culpa» (p. 35).

[66] Jaramillo menciona que «Freud nos dice que el sublimar la libido en aras del beneficio común tiene como consecuencia un malestar, lo que nos muestra que es una norma, una ley lo que nos hace sufrir pues ella obtiene como resultado no solo el bienestar y la posibilidad de la convivencia en común, sino que también orienta en los límites de la acción humana a un más allá del principio del placer-realidad» (p.35)

y, debido a su personalidad conflictuada[67], termina hiriéndose a sí mismo[68] (*pulsión de muerte*). La exploración y la representación literaria de nuestra interioridad son profundas en este microrrelato el cual ha logrado, con un gran poder metafórico y con gran economía del lenguaje, abordar los rincones del alma y presentarnos una narración surrealista tan oscura, pero a la vez tan humana.

Un escritor

Otro relato destacado por su brevedad es el cuento "Un escritor", publicado por primera vez en 1959 en la revista *Cultura peruana*. N.º 131. Mayo, pp. 12 en "Cuatro relatos de Felipe Buendía". Este cuento corto, aunque un poco más extenso que el microrrelato "De donde no se vuelve", narra la historia de un escritor que goza de cierta popularidad el cual, un día, es suplantado por un individuo desconocido cuyos escritos obtienen gran reconocimiento del mundo literario y de la prensa quienes estos, a su vez, creen que tales obras pertenecen al protagonista. Sin embargo, después de observar que el farsante ha obtenido la gloria literaria y de haber fracasado en su intento de convencer a todos de que, en realidad, él no es ese escritor, sino ese es tan solo un impostor que ha usurpado su nombre, el protagonista es rechazado por el público, cae en el desprestigio obligado a cambiarse de nombre y acaba sus días maldiciendo su suerte.

Este cuento podemos dividirlo en cuatro partes diferenciables. El primer segmento lo llamaremos «Llegada del doble y suplantación del escritor», el cual abarca todo el primer párrafo del relato; el segundo segmento, «Fama del doble y rechazo del escritor», abarca todo el segundo párrafo; el tercer segmento, «Crisis del escritor», comprende todo el tercer párrafo; y, finalmente, el cuarto y último segmento, «Gloria literaria del doble y degradación del escritor» el cual engloba el penúltimo y último párrafo del relato. Por otro lado, los personajes que aparecen o se mencionan en el relato son el escritor protagonista, el doble impostor, los diarios y los medios de comunicación (radio y televisión) y los amigos del escritor protagonista.

[67] Jaramillo (1992) comenta que «(…) antes de la aparición de la pulsión de muerte, en teoría todo conflicto psíquico era superable pues el conflicto es algo que, si bien es inherente a la estructura humana, para nadie era pensable que existiera ya no una posibilidad, sino una tendencia al conflicto (…) Se podría pensar que los conflictos son solucionables, pero la tendencia al conflicto no; el psicoanálisis podía actuar terapéuticamente sobre un conflicto psíquico, pero la tendencia estaría más allá, en una esfera imposible» (p. 31).

[68] Plon, M y Roudinesco, E. (2008), en palabras de Freud, afirman que «basta evocar el masoquismo, las resistencias terapéuticas y la culpa neurótica para sostener "la existencia en la vida del alma de un poder que por sus fines denominamos pulsión de agresión o destrucción" (p.907)». Por su parte, Jaramillo (1992) añade que «el masoquismo moral se traduciría en ella [la pulsión de muerte] como la necesidad de ser castigado por un poder parental» (p. 32).

Interpretación

Es en el primer segmento, «Llegada del doble y suplantación del escritor», que se da inicio al cuento narrado en primera persona, es decir, los acontecimientos son contados desde la perspectiva del protagonista. Desde la primera línea del relato nos damos cuenta que nuestro personaje es un escritor de cierto renombre literario ya que escribe no en uno, sino en varios diarios del medio. Sin embargo, el arranque del relato ocurre «de golpe» gracias a la técnica literaria *in media res*. La historia no inicia relatando los orígenes y comienzos del escritor en el mundo literario, sino que se planteadesde ya el conflicto. Así, esta estrategia narrativa consigue captar nuestra atención como lectores («Cierto individuo envió sus colaboraciones a los diarios donde yo solía publicar las mías, y como es de suponer, fueron aceptados inmediatamente»). Hasta aquí observamos lo que parecería un caso común de suplantación de identidad, que podría resolverse o no dentro de un relato realista, pero, luego, la siguiente línea nos otorga cierta extrañeza: «El público, para mi desesperación, no solo [no] se percató de la impostura, sino que mi nombre adquirió una celebridad fulmínea». Es decir, este impostor, haciéndose pasar por el escritor protagonista, no solo ha engañado a uno, sino a varios diarios e, incluso, hasta al público fiel que reconoce bien el estilo y sigue atento los escritos del literato. Tanto es así que la fama de nuestro escritor creció, aunque de manera errónea, como la espuma. Hasta este punto, todo ocurre dentro de las leyes naturales del mundo real y del más puro realismo, aunque nos parece un pocoinverosímil y extraño que una sola persona engañe a la prensa escrita y al público lector, a menos que sea un plan muy elaborado y efectivo de mentira a gran escala. Este párrafo podría ser quizás el comienzo de un relato paródico ya que cuentos de este tipo usan habitualmente la exageración como recurso literario para crear un efecto humorístico o de contraste con el fin de hacer mucho más evidente la representación de los personajes y de sus acciones. No obstante, el tono del párrafo es serio y tal sucesoinesperado (la suplantación de identidad) deja «desesperado» y molesto al protagonista. Además, es curioso el hecho de que las colaboraciones enviadas por este misterioso individuo hayan provocado el rápido incremento de la fama del escritor, quizás debido aque el público y los diarios han percibido estos textos como obras de mayor calidad literaria que los que originalmente escribía el protagonista. Conforme avance el relato, la realidad representada poseerá una mayor aura de extrañeza y esta afectará en granmedida el mundo cotidiano del personaje principal.

En el segundo segmento «Fama del doble y rechazo del escritor», se nos narra que, después de la aparición misteriosa de este suplantador, las circunstancias se van tornando cada día más raras para el protagonista. En su afán por querer aclarar la

mentira y demostrar a todos que ese quien escribe no es él, sino un farsante, este emprende una «campaña de aclaración de identidad», pero, finalmente, ningún diario le hace caso. Nunca se dignaron en responder sus cartas que enviaba para explicar el embuste e, incluso, estas «eran echadas al cesto de papeles». Lo que es peor: la prensa aceptaba más al otro que a él («cada día daban más cabida al farsante»). El protagonista cuenta, además, que sufrió una escena violenta cuando apareció totalmente molesto en las oficinas de redacción de los grandes diarios exigiendo que se den cuenta ya de una vez que él es el verdadero escritor. Uno de los jefes de redacción lo amenazó con las siguientes palabras: «Como vuelva a usted a provocar escenas, llamaré a la policía y haré que lo arrojen». Aquí se observa claramente que la prensa escrita ya no lo reconoce ni en persona y que lo rechaza totalmente. Por otro lado, muchos del público lector aún seguían creyendo que los textos que aparecían eran de su autoría y lo felicitaban equivocadamente. Consumido por su encono y obsesionado por saber quién podría ser el otro escritor, el protagonista importunaba en la calle a todo aquel que pasaba por su lado con un manuscrito en la mano, pero era agredido sin contemplaciones. Observamos hasta aquí que la fama del otro escritor va en aumento, mientras que el protagonista es cada día rechazado. Además, sabemos que el prestigio está muy ligado al nombre de un autor, no obstante, la prensa no reconoce ni el nombre del escritor protagonista y ni siquiera lo reconoce como ser individual. En pocas palabras, su nombre ha sido robado por otro escritor y su identidad es prácticamente inexistente. Todos estos infortunios descritos hasta aquí van rayando en lo inverosímil, en lo sorprendente y en lo extraordinario (es sumamente raro y hasta absurdo que varios diarios importantes acepten los escritos del otro escritor sin comprobar la autenticidad de la obra ni la identidad de quien escribe. Lo más grave es que también ignoren al protagonista tanto en nombre como en persona. Inclusive la gente de a pie lo confunde con otro). A pesar de todo esto, al lector le podría quedar quizás las siguientes alternativas: o en realidad se trata de un caso fantástico de un ente malvado usurpador de identidades o simplemente el personaje principal padece de algún trastorno, como la locura, el sonambulismo o la pérdida de memoria, que le impide relacionarse y percibir adecuadamente su realidad. También es muy curioso que la identidad del impostor sea todo un misterio y que ambos, escritor protagonista y escritor suplantador, hasta ahora no se hayan cruzado ni visto nunca. Lo que sí es cierto es que, mientras más nos vamos sumergiendo en el relato, la extrañeza va surgiendo del mundo cotidiano con creciente intensidad y, progresivamente, va apoderándose de él. Notamos que, en la narración, la elaboración de esta extrañeza se potencia cada vez más mediante la ambigüedad textual, recurso literario que hábilmente emplea Felipe Buendía.

En el tercer segmento, «Crisis del escritor», los posibles argumentos por tratar de explicar racionalmente estos eventos tan fuera de lo común alrededor de nuestro protagonista van perdiendo sustento y, en cambio, la ambigüedad va cobrando más fuerza. En un primer momento, el escritor, totalmente agobiado por sufrir esta injusticia literaria, o sea, el perder su fama, su nombre, su identidad y ser rechazado por todos, admite que «el despojamiento de aquella razón (…) que antes me había dado tan legítimas satisfacciones, era ya definitivo… experimentaba la enloquecedora sensación de que yo mismo me hacía trampas y suplantaciones». Esta declaración nos haría pensar que, en realidad, acepta que está perdiendo el juicio y todo no sería más que la historia de un personaje loco en quien nosotros, como lectores, no podemos confiar la narración. De esta manera, el cuento acabaría con una explicación racional. Pero, luego afirma que tuvo que «vigilarme durante el sueño y alquilar un detective privado a fin de cerciorarme de que no era sonámbulo, y en falsa vigilia escribía y despachaba; pero todo fue inútil». Entonces, nos damos cuenta que, al parecer, no sufre de ningún trastorno del sueño ni se sabotea a sí mismo ya que un personaje externo (el detective privado) ha dado fe de que no es sonámbulo y que todo ocurre con «normalidad». Es así que la explicación racional ya no tiene cabida (no está loco) y solo quedarían para el escritor el absurdo y la extrañeza de la realidad. Finalmente, el personaje confiesa que «alguien» ha tomado su nombre y que «lo explota satánicamente». El adverbio «satánicamente» no es gratuito, refuerza la idea de vivir en un mundo cotidiano que se nos revela como siniestro, demoniaco, es decir, familiar, pero al mismo tiempo maligno. Como si la realidad que conocíamos antaño ahora se tornase, inexplicablemente, en una terrible pesadilla. Luego, nuestro protagonista menciona que «el talento del desconocido me aplastaba», es decir, reconoce en el impostor mayor habilidad, destreza, ingenio, creatividad, don de la palabra escrita que él. Confiesa que todo esto lo sume «en un remolino de sentimientos contradictorios». Esta declaración representa la crisis total del personaje, un conflicto tanto como individuo (no lo reconocen ni en persona ni su nombre) como literato (su talento no es reconocido ni por la prensa ni por crítica literaria). Sin embargo, cabe la pregunta ¿es que acaso el talento literario es determinado por la crítica, es intrínseco en cada escritor o depende de la mirada subjetiva del lector? Tampoco el cuento muestra qué tal escribe el impostor, ni siquiera hay fragmentos de sus textos para comprobar dicho talento. Y, por último, ¿la existencia de un individuo se afirma por sí misma o necesita de la comparación con otro ser para que aquel exista como tal? Por eso se entiende la avalancha de sentimientos contradictorios en nuestro personaje principal (crisis de identidad: ¿quién soy yo?). Quizás en verdad sí tiene talento, antaño gozaba de cierta fama en los medios, pero ahora toda su realidad se ha vuelto distorsionada y lo que escribe ya no agrada más a

los demás. Es la eterna crisis del artista: o acomodarnos a las modas y complacer a la crítica para obtener el reconocimiento en vida con el riesgo de ser inauténticos o ser fiel al estilo propio y defender nuestros principios a costa de la incomprensión y del rechazo de los contemporáneos.

En el cuarto y último segmento, «Gloria literaria del doble y degradación del escritor», observamos que la historia nos lleva a la triste situación que le podría pasar un día a cualquier literato: el protagonista ahora es un escritor que ha perdido las ganas de escribir («Con tal motivo yacía postrado y sin ganas de escribir»). La radio y la televisión no le hacen caso ni a sus reclamos y lo peor es que creen que él es el verdadero impostor. Incluso sus amigos creen que está «loco de orgullo» y que todo lo hace solo para llamar la atención. Entonces, contra su voluntad, toma la decisión de resignarse a su infeliz fortuna que no es más que la degradación de sí mismo: cambiar su nombre y empezar a escribir con un seudónimo. Es la aceptación de la invisibilidad de quien realmente es y de pasar ahora a la (auto) marginalidad mediante un nombre que no es suyo para disfrazarse, ocultarse, pasar desapercibido y poder ser aceptado por la mirada del otro (la prensa, la crítica, los lectores). Así, pues, subyace en el relato, una vez más, el tema de la marginación del artista nuevo, diferente, por parte de la corriente literaria imperante quien, desde su zona de poder, excluye del canon a todo aquellos autores y producciones literarias que no se ajusten al molde establecido o al gusto de la época. El protagonista se resigna al seudónimo, pero, al mismo tiempo, se lamenta de la gloria del vil usurpador, ese quien le ha robado todo, su prestigio, su nombre, su existencia: «Entonces mis artículos figuraron humildemente al lado de aquellos brillantes escritos “que en realidad” llevaban mi nombre… ¡mi propio nombre!... ¡no podéis imaginaros lo que eso significa para un escritor! ...». Notamos, mediante este parlamento, que la condición degradante del personaje escritor nos hace recordar un poco a la condición subalterna del llamado «negro literario» quien, bajo contrato, explotación laboral y sin ningún tipo de derecho al reconocimiento escribía, de manera anónima, para otra persona, por lo general conocida, llevándose, esta última, todo el prestigio y la fama del mundo de las letras. El relato termina con el personaje principal siendo testigo del hurto de su nombre y de la glorificación del impostor por parte de la crítica y del público quienes aplauden y alaban su antiguo nombre, mientras que él tiene que «enviar mis cuartillas con un amigo y bajo un apelativo supuesto (…)». Ante todo, declara finalmente: «me pongo a llorar y a maldecir mi suerte». Una suerte como destino fortuito e inexplicable donde el absurdo tiene su dominio.

Después de haber analizado cada uno de los segmentos propuestos, podemos notar que, a pesar de su aparente narración y descripción realista de los

acontecimientos, el cuento "Un escritor" se enmarca dentro de la categoría del fantástico moderno, según la teoría de Nieto (2015), puesto que, una vez más, la transgresión, es decir, la irrupción de lo sobrenatural, proviene de la realidad cotidiana del personaje. En pocas palabras, el mundo representado es insólito en sí mismo. Como manifiesta el teórico mexicano, son los temores, las frustraciones, los deseos reprimidos, los peores miedos que surgen del hombre y que terminan impregnándose en todo el texto literario. Y, efectivamente, el cuento "Un escritor" nos muestra, de manera implícita, el miedo de todo escritor, o sea, la marginación, el rechazo, la fama perdida, vueltos en terrible realidad. Otro elemento que hace que este cuento sea considerado como fantástico moderno es, siempre según los postulados de Nieto (2015), la utilización de la ambigüedad textual como recurso literario la cual permite que los límites de la realidad y de la fantasía se diluyan tal como si estuviésemos en un sueño. Si en el fantástico clásico, los personajes, ante un hecho sobrenatural, quedan absortos y estupefactos, en el fantástico moderno, la extrañeza y asombro van a quedar en segundo plano, los personajes no se van a sorprender, por el contrario, van a continuar como si todo ello fuese normal dentro de su realidad. Y justamente en el cuento "Un escritor" el personaje principal, más que sorprenderle lo inverosímil que se ha vuelto su realidad, le provoca un gran encono que su doble malvado, es decir, el escritor impostor, le haya robado su prestigio y ahora sea rechazado por el mundo literario.

Por otro lado, contra lo que se podría pensar, este peculiar relato nos presenta a un doble, a pesar de que este no haya aparecido en ningún pasaje del relato, atípicamente representado. Tomando en cuenta el estudio de Martin López (2006), en nuestro cuento "Un escritor" el doble que se plantea aquí es el *doble subjetivo interno* [69]ya que el personaje principal entra en conflicto con su propio duplicado, aunque este último se manifiesta psíquicamente en el narrador-protagonista como parte de su personalidad múltiple. Es importante remarcar que la construcción y presencia de este tipo de doble suele ser muy ambigua y no muy fácil de diferenciar como en el relato "¿Un loco?" (1884) de Guy de Maupassant o incluso en *La metamorfosis* de Frank Kafka (Martin López, 2006). Y, efectivamente, el uso de la ambigüedad textual empleada por Buendía nos da pie a seguir dudando de los acontecimientos narrados, es decir, si todo

[69] Para Martín López (2006), al rescatar la tipología de los críticos franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese, se puede distinguir dos tipos de dobles: El doble objetivo (cuando el narrador protagonista es testigo de la duplicación de otro personaje) y el doble subjetivo (cuando el narrador protagonista encara a su propio doble). A su vez, el doble subjetivo se divide en dos clases: el doble subjetivo externo (cuando el doble posee características físicas muy similares al original) y el doble subjetivo interno (cuando el doble se manifiesta en la psiquis del narrador protagonista ya sea porque este padece de personalidad múltiple o es víctima de una posesión).

fue producto de la locura del protagonista[70] o si en realidad existió un ser, misterioso, malvado y más allá de nuestra incomprensión, que sea capaz de robar la fama literaria e, incluso, la existencia misma. Asimismo, hay que tener cuidado en no confundirnos con los llamados «contrarios inseparables» quienes, a pesar de la rivalidad antagónica, existe entre ellos una complementariedad y armonía. Por el contrario, el doble escapa de todo ello, y sucede en el relato, en palabras de Martín López (2006), «una angustiosa necesidad por parte del individuo de diferenciar su *yo* del *segundo yo*, deshacerse de su réplica (…). Los personajes (…) perciben la existencia del doble como una terrible amenaza» (p.23). En nuestro cuento, el escritor protagonista odia a su doble y siempre remarca que es aquel el verdadero farsante y no él. A nivel metafórico, esta terrible amenaza compromete también la existencia misma del personaje principal ya que la presencia del doble está asociada, desde una raigambre folclórica, a la presencia de la muerte ya que su aparición anuncia la fatalidad o que nuestra suerte está echada. En todos los sentidos, nuestro protagonista escritor está «muerto en vida» ya que se le ha despojado de su «existencia» (nadie lo reconoce) y vive ahora, aunque marginado, bajo un seudónimo en el mundo de las letras. Así, el miedo posee al protagonista porque descubre que él no vive, no existe, es invisible para el resto de personas porque es el otro quien goza su vida. La degradación del sujeto se vuelve realidad ya que, si algo atormenta al protagonista, es *la ridiculización a la que le somete el doble*, su poder para marginarlo públicamente y hacer de él un monigote detestable (Martín López, 2006).

Finalmente, observamos en el texto literario, una vez más, una intensa oposición entre el protagonista y su antagonista que, desde una perspectiva psicoanalítica, nos devela un conflicto entre las instancias del *yo* y el *superyó*. El *yo* estaría representado por el escritor quien narra los acontecimientos, sufre el robo de su identidad y es desplazado por el doble malvado, es decir, el otro escritor. Recordemos que el *yo* es la instancia consciente que parte del principio de realidad y está en contacto con el mundo externo (Cloninger 2003). Por otro lado, el *superyó* estaría personificado en el doble malvado (el escritor impostor) quien ha usurpado la identidad del escritor protagonista, ha detentado el poder y la fama literaria y ahora es aceptado por la prensa y la crítica especializada. Como instancia del *superyó* (instancia represiva) es él quien ahora opera desde la norma literaria y reprime todo intento del protagonista por hacerse notar en el ámbito de las letras. Este doble personifica las normas imperantes en la literatura y la

[70] El cuento, además, podría clasificarse como un ejemplo de un caso de trastorno de identidad disociativo, anteriormente conocido como trastorno de personalidad múltiple «que se traduce por la coexistencia en un sujeto de una o varias personalidades separadas entre sí, cada una de las cuales puede tomar por turno el control del conjunto de los modos de ser del individuo, al punto de hacerle vivir vidas diferentes» (Plon, M. y Roudinesco, E., 2008, p. 825).

tendencia actual, el gusto de la época. Existe, entonces, una relación de poder y subalternidad entre ambos personajes (el *superyó* se impone ante el *yo*, tal conflicto interno genera angustia y desequilibrio en el sujeto). De esta manera, el cuento "Un escritor" simboliza el conflicto no solo interno de quien ejerce la escritura creativa (¿seguir las tendencias estéticas y complacer a la crítica o ser auténticos a nuestro estilo e ir *a contracorriente*?[71]), sino también los conflictos y las oposiciones entre los distintos movimientos o estilos que suelen aparecer cada cierto tiempo en el proceso literario de todo país y que, constantemente, se renuevan, no sin fricciones y encuentros violentos entre las distintas maneras que tienen los escritores de concebir la literatura.

Yo

"Yo" es un relato breve publicado por primera vez en el año 1959, en el Tomo I de la antología *Literatura fantástica*, preparado por el propio Buendía y bajo la editorial Tierra nueva[72]. Más adelante, el día miércoles 20 de abril de 1960, aparece en el diario *El Comercio*, edición de la tarde, en la página 8. Este cuento corto relata la extraña anécdota de un hombre que viaja en un tranvía cuando al detenerse el vehículo en una esquina, de pronto, a través de la ventana, se ve a sí mismo parado en la calle. Sorprendido, y aprovechando que el vehículo aún no retomaba la marcha, decide bajar y acercarse al individuo. Este misterioso sujeto, con expresión burlona y muy confiado, a su vez fijamente lo mira. Era en todo igual a él. Sin embargo, cuando ya están ambos personajes muy cerca uno del otro, el doble, sonriente, echa a correr y se sube al tranvía que ya arrancaba, mientras que el protagonista se queda en la esquina de la calle invirtiéndose así los papeles. El cuento finaliza con el protagonista inquiriendo al lector: «¿El que se ha ido era yo, o el que se queda es él?» y cae en la cuenta de que no le queda más que esperar otro tranvía.

El cuento podemos dividirlo en tres partes diferenciables. El primer segmento lo llamaremos «Encuentro y descripción del doble», que abarca el primer párrafo, desde "Viajaba acodado en la ventana…", hasta la última frase del quinto párrafo, "caía en cuenta de que era yo". El segundo segmento lo llamaremos «Intercambio de roles», que abarca enteramente todo el sexto párrafo, hasta la frase "…y poniendo algo él de su

[71] Recordemos que, para Laplanche y Pontalis (2004), el conflicto "puede ser manifiesto (por ejemplo, entre un deseo y una exigencia moral, o entre dos sentimientos contradictorios)", es decir, una disyuntiva entre lo que deseo hacer (escribir según mis principios literarios) y lo que tengo o debo hacer (escribir bajo el filtro de una norma o restricción literaria).

[72] Para efectos prácticos y de comodidad, tomaremos la versión aparecida en la antología *Literatura fantástica* (1959).

cosecha". Finalmente, tenemos el último segmento el cual llamaremos «Interrogación al lector», que abarca los dos últimos párrafos del texto en su integridad.

Interpretación

En el primer segmento, «Encuentro y descripción del doble»[73], lo primero que notamos es que los acontecimientos narrados en primera persona por el protagonista suceden en un espacio urbano el cual podemos, a su vez, dividirlo en dos zonas diferenciables: el tranvía (espacio cerrado) y la calle (espacio abierto). A medida que vamos leyendo la narración, notamos ciertas características remarcables que posee cada personaje. En el primer párrafo, el personaje principal menciona que iba en el vehículo «entregándome a reflexiones inconexas». Más adelante, cuando descubre a su doble en la calle, se pregunta «¿Qué hago en este lugar?» Entonces, decide bajar del tranvía a verlo él mismo en persona. Luego de una descripción física y de cómo iba vestido su doble, el doble se escapa al tranvía y el protagonista queda en la calle lo que lo lleva a preguntarse «¿El que se ha ido era yo, o el que se queda es él?» (último segmento «Interrogación al lector»). Finalmente, como sabemos, el protagonista de nuestro cuento, después de tal evento fantástico, se resigna a esperar otro tranvía que lo saque de la calle. En cuanto al doble, el protagonista menciona que se vio parado «y muy orondo, como quien mata el tiempo». Además, menciona que su doble poseía una «expresión burlona» y que «me miraba muy confiado a los ojos y sin apartar sus pupilas de las mías (…) sonriéndome vagamente». Luego, nuestro narrador indica que su doble lleva su ropa, pero «la que uso cuando voy de paseo» e incluso despedía su mismo olor. Al momento de escaparse e ir hacia el tranvía, el doble deja «escapar una "risita"» y como un «monigote» remedaba al personaje principal exagerando sus ademanes y «poniendo algo de él de su cosecha».

Como podemos observar, el protagonista y su doble se caracterizan por ser uno lo contrario del otro. En un pequeño cuadro comparamos ambos personajes:

Protagonista	Doble
-Pensativo, reflexivo	-Activo, dinámico
-Dubitativo	-Decidido
-Curioso	-Sonriente, orondo, burlón, monigote
-Resignado	-Escurridizo, rebelde, indócil

[73] En este caso, nos encontramos con un tipo de *doble subjetivo externo*, ya que el personaje principal hace frente a su doble y este posee características muy parecidas al original (Martin López, 2006).

De esta manera, en esta relación de oposiciones, nuestra interpretación radicaría en que este doble sería la manifestación metafórica del lado más extrovertido[74] y rebelde de un mismo sujeto, como si ambos personajes fueran cara y sello de una misma moneda. Incluso, la ambivalencia de nuestro ser toma forma en estos dos personajes tan peculiares recordándonos así que no somos una unidad, sino un conflicto entre dos o quizás más personalidades. Además, no es gratuito que, al inicio del relato, el protagonista se encuentre en un espacio cerrado (tranvía) puesto que el lugar donde aparece está vinculado al hermetismo y, metafóricamente hablando, esto nos lleva a la introversión[75], es decir, al estar encerrado en uno mismo y en nuestros propios pensamientos («entregándome a reflexiones inconexas»), mientras que el doble aparece en un espacio abierto (la calle), lugar vinculado a la libertad y a la acción.

Al abordar el elemento insólito del cuento fantástico, evidentemente nos hallamos frente al encuentro de un sujeto con su doble. No obstante, lo llamativo y, a su vez, lo que transgrede el mundo del protagonista, es el desplazamiento de ambos y el consecuente intercambio de roles que ocurre en el segundo segmento: el protagonista (personalidad introvertida) ahora ocupa el espacio abierto (la calle), que simboliza la acción y el doble (personalidad extrovertida) se adueña del espacio cerrado (el tranvía) que, por el contrario, simboliza la meditación. A nivel interpretativo, este acontecimiento nos demuestra lo cambiante que puede llegar a ser el comportamiento y la psiquis de un mismo sujeto. De esta manera, en el relato fantástico se pone énfasis en la ambivalencia[76] y en el juego de lo mudable al representarse, de manera artística, lo inestable de nuestro ser. Por otro lado, volviendo a analizar el espacio urbano en el cual se desarrollan los acontecimientos y donde coexisten ambos personajes, nos percatamos que el lugar también da pie a diversas interpretaciones. En nuestro estudio, el espacio urbano (y sus elementos: tranvía, calle) nos remite a la modernidad y su impacto en el individuo. Recordemos que los años 50, década en la cual se desarrolló la Nueva Narrativa peruana, fue una época de grandes cambios como, por ejemplo, el desbordamiento del crecimiento urbano, la industrialización (González Vigil, 2004), la aparición de grandes unidades escolares y unidades vecinales, la aparición del sujeto marginal urbano desplazado socialmente, etc. En dicha época, la ciudad sufría una

[74] Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), la extroversión se define, desde la psicología, como «Condición de la persona que se distingue por su inclinación hacia el mundo exterior, por la facilidad para las relaciones sociales y por su carácter abierto».

[75] Para la DRAE, la introversión desde la psicología significa «Condición de la persona que se distingue por su inclinación hacia el mundo interior, por la dificultad para las relaciones sociales y por su carácter reservado».

[76] Desde la psicología, «Estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos, como el amor y el odio» (DRAE, 2014).

transformación que dejaba de lado a una Lima de antaño, de casas coloniales y de paisajes tradicionales, para dar paso a una Lima moderna, de grandes edificaciones y de novedades tecnológicas. Entonces, así como la modernidad cambia constantemente, la misma modernidad también nos cambia al punto de no reconocernos a nosotros mismos. De este modo, a nivel interpretativo, y luego de este paralelismo, el relato fantástico nos muestra un sujeto moderno ambivalente (emociones y sentimientos contrapuestos), inestable (un día puede ser introvertido, otro día puede ser extrovertido) y en crisis consigo mismo (¿Quién soy yo realmente?). Estas contradicciones y tensiones, como hemos mencionado, son representadas metafórica y artísticamente mediante el tópico del doble. Por otro lado, es ilustrativo la definición de Marshal Berman, citado por Honores (2010), sobre modernidad y modernización. La primera concebida como «la experiencia vital del sujeto que lo une con la humanidad; pero que es paradójica pues promueve una "vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y de contradicción, de ambigüedad y angustia" en el sujeto», mientras que la modernización es vista como «como los procesos sociales que mantienen un estado en perpetuo devenir». Por lo tanto, esta confrontación y alteración, no solo del medio social, sino también al interior del sujeto, demuestra que la literatura fantástica posee, como menciona Honores, una postura definida:

> Más que referir de manera directa –como en los cuentos realistas- estos cambios, en los cuentos fantásticos es posible leer una actitud antimodernizadora. Ello representa una posición ideológica concreta frente a una supuesta actitud "evasiva" del mundo, con que se le ha ubicado a este tipo de narrativa (Honores 2020).

En el tercer y último segmento, «Interrogación al lector», el protagonista se plantea de manera consciente su crisis existencial frente al suceso fantástico: «Pues bien, yo les pregunto: ¿El que se ha ido era yo, o el que se queda es él?». Es interesante el empleo de la técnica literaria de la ruptura de la cuarta pared[77][78] la cual permite que el lector se involucre mucho más en la lectura[79] y que, además, se identifique con la

[77] Este recurso nos remite a la llamada metaliteratura, la cual no solo engloba el concepto de «obra literaria en la que se habla de la propia creación literaria», sino también que incluye a «(…) muchos otros textos en los que el narrador se dirige al lector (…)» (Reyzábal, 1998).

[78] «La cuarta pared se rompe cuando los personajes asumen que son ficción y hablan con el público. Lo pueden hacer de dos formas: o bien, dándose cuenta de que es un personaje o bien, hablando directamente con el lector. En cualquiera de las dos, quiebras esa barrera invisible que separa ficción de realidad» (González, A. 2018). Recuperado en https://www.anagonzalezduque.com/romper-la-cuarta-pared/

[79] Heredia (2020), en su ensayo "La cuarta pared en la ficción interactiva: ¿es la literatura una falsa ficción?", resalta que al transgredirse la cuarta pared el lector deja ya de ser un sujeto pasivo para convertirse en un sujeto activo, participativo. Además, citando las reflexiones del lingüista Francisco Chico Rico, remarca que «el espectador no es sólo espectador, sino que queda a expensas de las intenciones del narrador para que actúe como juez o árbitro del acto comunicativo. Como lectora que he sido, soy y

duda existencial del protagonista. El relato logra, incluso, jugar con la certidumbre y la razón del lector poniendo en tela de juicio la veracidad y la identidad de quien nos narra los acontecimientos: «Pues nadie puede dar su brazo a la llama, por aseverar de que soy yo quien esto escribe y no él». Así, la crisis salpica hasta los cimientos del mismo cuento. Por último, luego del intercambio de roles, el protagonista, ahora solitario en la calle, declara: «Mas aquella vez, lo único que se me ocurrió fue esperar otro tranvía.» Este peculiar desenlace podríamos catalogarlo como un final abierto[80] ya que existiría la posibilidad de la llegada de otro yo (otro aspecto de la personalidad) con ciertas características físicas y psicológicas diferentes lo que nos llevaría a pensar que todas las circunstancias narradas podrían volver a repetirse como en un bucle. De esta manera, se nos presenta *la ruptura de la unidad del sujeto* a través de la aparición del doble (activo, dinámico, escurridizo, burlón, indócil); no obstante, mediante un proceso interpretativo y deductivo fuera del texto, existiría, a su vez, la posibilidad de otros dobles con la llegada de otros tranvías evidenciándose, así, *la multiplicidad del sujeto*. Por otro lado, el título del cuento refuerza la cuestión de identidad planteada en la historia. Este engloba metafóricamente a lo introvertido y a lo extrovertido como la suma de las partes de una misma persona. El título afirma «yo soy ambos», pero a la vez «yo no sé quién soy» ya que en la reflexión del protagonista hay esta crisis de identidad. Finalmente, en el título estaría implícito la posibilidad de que «yo puedo ser muchos», con la llegada de otro yo en tranvía.

Desde una mirada psicoanalítica, este cuento breve es la manifestación de un *yo* en conflicto con ciertos fenómenos reprimidos los cuales afloran en el inconsciente. Además, en este relato se observa la alteración de la personalidad como tema principal. Sobre el desdoblamiento y su relación con el *yo*, Laplanche y Pontalis (2004), tomando los aportes de Pierre Janet, mencionan que:

---

seguiré siendo, después de haber leído fragmentos de obras en las que se rompe la cuarta pared parcial o totalmente a lo largo de toda la obra creativa, creo que el autor obedece a estas líneas, pues quiere influir en mí utilizando una postura retórica concreta. Quiere que haga lo que él diga. Soy una espectadora, o como diría Aristóteles, a través de las palabras de Chico Rico, soy juez del discurso» (p. 86).

[80] Según Reyzábal (1998), en el tomo I de su *Diccionario de términos literarios*, define desenlace al «Episodio final de una obra narrativa o dramática en el que se resuelven o concluyen los conflictos. En la literatura clásica, el desenlace conducía a un cierre de la acción; *en la actual, el final suele quedar abierto, pues no se producen desenlaces definitivos o explícitos*» (p. 24). Por otro lado, Álamo, F. y Valles, J. (2002), en el *Diccionario de teoría de la narrativa*, subrayan que «El fin o desenlace sigue (…) a otros sucesos e introduce *un estado de estabilidad (relativa)*, siempre que no se auspicie voluntariamente en él una reticencia suspensiva o final abierto» (p. 374). Es así que el final abierto que se plantea en el cuento de Buendía no hace más que agudizar ese estado de inestabilidad que atañe tanto al personaje como a la narración misma. La estrategia narrativa del escritor es intensificar mucho más los conflictos internos del personaje y, además, crear en el lector esa misma sensación de que los conflictos no se resolverán ni tendrán fin. Asimismo, el final abierto exige una mayor participación del lector ya que, como no termina el relato de una manera cerrada, aquel tendrá que usar su imaginación para completar la narración.

La psicología y, sobre todo, la psicopatología (…) conducen, en virtud del estudio de las «alteraciones y desdoblamientos de la personalidad», de los «estados segundos», etc., a desmantelar la noción de un yo que es uno y permanente. Es más, un autor como P. Janet pone en evidencia la existencia, en la histeria, de un desdoblamiento *simultáneo* de la personalidad: tiene lugar la «[...] formación, en el espíritu, de dos grupos de fenómenos: uno que constituye la personalidad ordinaria; el otro, que por lo demás es susceptible de subdividirse, forma una personalidad anormal distinta de la primera y completamente ignorada por ella». En este desdoblamiento de la personalidad Janet ve una consecuencia del «estrechamiento del campo de la conciencia», de una «debilidad de la síntesis psicológica», que produce en el histérico una «autotomía[81]». «La personalidad no puede percibir todos los fenómenos, y sacrifica definitivamente algunos de ellos; es una especie de autotomía, y estos fenómenos abandonados se desarrollan aisladamente, sin que el sujeto tenga conocimiento de su actividad» (3). Ya es sabido que la aportación de Freud en la interpretación de tales fenómenos consiste en ver en ellos la expresión de un *conflicto* psíquico: ciertas representaciones son el objeto de una defensa, debido a que son *inconciliables (wivertraglich)* con el yo.

3.3. EL PACTO DIABÓLICO

3.3.1 "Meredí" y "El demonio del alcohol"

Meredí

El argumento principal de este relato[82] se centra en el pacto que realiza un escritor con una extraña médium llamada Meredí para alcanzar la gloria literaria a cambio de que esta le dicte sus sueños con el fin de que puedan ser exteriorizados sirviéndose del talento de aquel. Además, la misteriosa mujer le propone dividirse las ganancias una vez logren el crecimiento económico y le promete que su colaboración quedará en el total anonimato. Así, y gracias a que Meredí le proporciona temas para sus relatos, la fama llega pronto y ambos viajan por Europa. La obra literaria del escritor es traducida a 14 idiomas, llega a ser uno de los accionistas de las principales editoriales, obtiene contratos ventajosos, la crítica se rinde ante él, el gobierno de su país reconoce su trayectoria literaria e incluso es postulado como candidato a Premio Nobel. No obstante, poco a poco el éxito abruma al escritor en demasía y los desacuerdos entre los dos se hacen patentes. Al escritor le hastía tener que dar

[81] Autoamputación. Del inglés «Autotomy». Revisado en https://www.britannica.com/science/autotomy

[82] "Meredí" pertenece al segundo libro de cuentos titulado *El claustro encantado, Meredí y otras historias* publicado en 1984. Este cuento fue premiado en el concurso del Ateneo de la Laguna Tenerife, en España, en 1979. Nuestro análisis tomará la versión recogida en la antología *Ciertos Yrreales*, cuentos seleccionados y presentados por el hijo del escritor, Bruno Buendía Sialer, publicada en 1985.

conferencias y presentarse en programas de televisión y reniega de su dependencia creativa con Meredí. Asimismo, algunos de sus proyectos personales son rechazados por la mujer aduciendo agotamiento a corto plazo. En una conversación, Meredí le confiesa que ya no hay marcha atrás en la colaboración que ambos realizan («va a ser muy difícil abandonar nuestra habilidad») y que es tiempo de terminar el pacto. Entonces, el escritor intuye que ambos están metidos en un «asunto diabólico» y se arrepiente el haber conocido a la médium. Una noche, Meredí, ahora con su nueva capacidad de reproducir la voz de los personajes convocados incluso desde tiempos antiguos, comienza su habitual trance y emite una horrible voz que va dirigida al escritor: «¡La gloria, la gloria, nada más te interesa!». Ella, poseída, se abalanza al escritor y este en defensa propia la mata apretándole el cuello. El escritor escapa a Paris y se oculta en un viejo hotel, pero un extraño hombre lo encuentra y se presenta ante él como emisario. Le comunica que «un amigo muy importante» desea llegar a un pacto con él. Finalmente, el escritor se encuentra en un café con un joven de ojos azules, de expresión risueña y que al saludarlo «su mano ardía». Este le confiesa que lo ha visto en repetidas ocasiones, pero que el escritor nunca reparó en su presencia. El joven enigmático, quien no es más que el mismísimo diablo, le confiesa que desea su alma, pero sin el peso de la gloria obtenida, a cambio de otorgarle la visión de su futuro y de devolverle su vida como era antes. Para mostrarle su poder, el diablo se eleva con el escritor hacia lo más alto del cielo para observar toda la faz del orbe y le enseña la ciudad de Paris dentro de cinco centurias y más allá las «ruinas de la zona alcanzada por las explosiones». Súbitamente, el escritor se encuentra otra vez en el café de la Plaza San Martin del Centro de Lima tal como empezó el relato y, a su lado, Meredí diciéndole: «¿No me invita usted a sentarme?».

El cuento, mucho más extenso que los anteriores, podemos dividirlo en cuatro secciones diferenciables según la narración de los acontecimientos. El primer segmento, «Pacto con Meredí», abarca desde el comienzo del relato hasta la oración “En realidad, lo que vamos a escribir es la historia del Doctor Homúnculus” (p. 20); el segundo segmento, «Gloria literaria», comprende desde la oración “La aceptación de “Homúnculus”, entrar de lleno en el mundo del éxito, al principio me aturdió” (p. 20) hasta “Ahora sé que las voces que escapaban de su garganta eran parte de ese misterio” (p. 28); el tercer segmento, «Muerte de Meredí», va desde “En “Homúnculus” la mecánica del trabajo en común se limitó a la rutina mediúmnica” (p. 28) hasta “Y para librarme de aquel brazo convulsivo le apreté el cuello por instinto, hasta que ella enmudeció y cayó a mis pies…” (p. 29). Finalmente, tenemos el cuarto segmento, «Encuentro con el diablo», que abarca desde la oración “Escapé a París y me refugié en un viejo hotel en

Saint Severin, enclavado en las proximidades de la Rue de la Harpe" (p. 29) hasta el final del cuento.

Interpretación

De principio, el cuento reflexiona sobre el tema de la creación literaria. Como sabemos la obra (cuento, novela, poema, etc.), desde un punto de vista formal, comprende tanto forma (la escritura, el estilo, el lenguaje, etc.) como contenido (los temas, el asunto, el argumento, etc.), ambos en esencia indesligables. En ese sentido, la creación artística de nuestro escritor personaje es imperfecta ya que carece de temáticas atractivas que puedan cautivar al público lector («Lo que le falta a usted es enhebramiento, está metido hasta el cuello en la literatura pura»). Sin embargo, la llegada inesperada de la misteriosa médium se presenta al literato como una oportunidad para mejorar y enriquecer su labor («Necesita usted temas desarrollables, de folletones… ¡Por eso estoy aquí!»). Así, la presencia de esta mujer nos lleva a uno de los tópicos más atractivos que podemos apreciar en el primer segmento, «Pacto con Meredí» y, en general, en todo el cuento, y que no es más que la *personificación de la inspiración artística* representada en el personaje femenino de Meredí. Esta médium, vinculada a lo demoniaco, se presenta al escritor y le propone dictarle temas para sus cuentos con el fin de que aquel pueda obtener la gloria literaria:

> Si no emplea usted un mínimo de astucia técnica, en el terreno de la coherencia temática, pues no va a hacer carrera de escritor (…) ¿Qué tal si yo le doy temas y usted escribe? (…) ¿Y la gloria también entra en juego?... –formulé burlón. /-Los términos de mi propuesta satisfacen todo género de esperanza a ese respecto –repuso yendo ya sobre rieles- (p. 16).

Nuestra interpretación apunta a la figura de Meredí como la *personificación de la inspiración artística*, es decir, como la musa inspiradora, pero no clásica ni romántica, aunque se hallen similitudes, sino una *musa surrealista* que, bajo la mirada psicoanalítica, no es más que la representación artística del deseo reprimido. Recordemos que, en la mitología griega, quienes iluminaban y dictaban a los poetas el pensamiento de los dioses en favor de la creación eran las musas, deidades presididas por el dios Apolo. El escritor holandés Houtzager (2005) menciona que:

> Originalmente sólo había una musa que inspiraba a los poetas y a los cantantes que la invocaban cuando empezaban a trabajar. Los poemas épicos de Homero, la *Ilíada* y la *Odisea*, empiezan con una invocación a las musas. Hesíodo, que vivió poco después de Homero, mencionaba a nueve de ellas (…) Esta última [Calíope] «de dulce voz», era la más prominente de todas, pues representaba a la poesía narrativa (p. 169).

Por su parte, Platón, en su diálogo *Ion* (1871), consideraba que el mejor poeta, intérprete de los dioses, no es aquel quien sobresale por su arte, sino quien está inspirado y poseído por las musas. Se privilegia la verdad divina (el tema, el contenido)[83] sobre la habilidad artística (la *téchnē*, la destreza, la forma):

> Ese talento, que tienes, de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, sino que es no sé qué virtud divina que te trasporta (…) En igual forma, *la musa inspira a los poetas*, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se formauna cadena de inspirados. *No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración,que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas*. (…) En esto dicen la verdad, porque el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos. Como los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas, (…) cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa. (…) y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo. (…) no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que están fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca (…) si bien estos bellos poemas son humanos y hechos por la mano del hombre, son, sin embargo, divinos y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus intérpretes, cualquiera que sea el Dios que los posea. (…) los poetas, por un favor divino, son para con nosotros los intérpretes de los dioses (pp.195-197).

En el romanticismo, por el contrario, la inspiración se vincula más bien al *genio creador* que habita en cada artista y que le permite a este crear su arte, no bajo los preceptos clásicos del racionalismo y de las reglas literarias, sino de acuerdo con el predominio del sentimiento y de la subjetividad. Para los románticos, el artista es un inspirado, se "nace" siendo artista. Además, para Del Prado (1984), en "La aurora romántica", la imaginación y el sueño permiten al escritor penetrar en lo incognoscible:

> Pero es, a su vez, y sobre todo, la causa que potencia la gran cualidad humana del romanticismo: la *imaginación*, considerada, no como «la folle du logis» (la loca de la casa), sino como una facultad altamente cognoscitiva, capaz de llegar allí donde la razón no puede llegar, y ello, mediante *la analogía existente entre el yo profundo del hombre y la estructura secreta del cosmos*. El sueño, otro de los proscritos del universo racional,

[83] Recuérdese que, en obras como la *Ilíada* («Canta, oh musa, la cólera del pélida Aquiles»), la *Odisea* («Dime, musa, de este hombre ingenioso que vagó tanto tiempo»), la *Eneida* («Cuéntame, musa, las causas»), o hasta en la *Divina Comedia* («¡Oh, musas! ¡Oh, alto ingenio! Venid en mi ayuda»), el poeta invoca a la musa para que esta le ayude sobre lo que ha de decir.

será a su vez reivindicado como un instrumento esencial del conocimiento y de la religión del yo con un posible más allá que, generalmente, no se sitúa en el cielo (p. 159).

A su vez, Del Prado (1984), en "El romanticismo francés (II)", remarca que los escritores románticos, en este caso los poetas, se diferencian del resto de los mortales por su condición de privilegiados y de visionarios capaces de acceder, gracias al *genio creador*, a realidades trascendentales:

> Ser privilegiado, el poeta tiene acceso, por su condición de persona diferente, en la marginación, en la pureza o en el dolor, a espacios de la realidad cerrados para los demás mortales. Dimensión moderna del tema de la inspiración, debida al contacto que el poeta mantiene con los dioses, o con Dios, pero que poco a poco se ira desacralizando. Se inicia, así una poesía visionaria (…) El poeta es, primero, un visionario que ve más allá que los demás, tanto en lo relativo al cosmos como en los relativo a la historia. Visionario, el poeta descubre y alumbra: es antorcha o astro; como el Moisés de Vigny, ha llegado a los secretos de la divinidad (…); pero (…) su misma grandeza le condena a una grandiosa soledad (…) (p. 247)

No obstante, llegado el siglo XX, el concepto de inspiración artística cambia con la llegada de las vanguardias y el surrealismo, que tiene como una de sus bases teóricas al psicoanálisis, la inspiración lo encuentra en los dictados del inconsciente[84]. Así, el escritor crea su literatura con la intención de comunicar las profundidades del individuo, es decir, el deseo reprimido, mediante la exploración del sueño, la escritura automática o el fomento de lo irracional. En ese sentido, la inspiración artística es una mirada hacia el interior y, en consecuencia, el escritor ya no lo va a poseer una musa divina o un genio creador, sino que lo que habla a través de él es el inconsciente y su labor escriturales semejante a las prácticas mediúmnicas espiritistas[85]. Ya lo mencionaba Breton: el arte del surrealista es «Dictado del pensamiento» (Breton, 2001).

[84] Para el psicoanálisis, el arte sería una manera indirecta de reducir la tensión y las necesidades del *Ello* de los individuos y desviar ese impulso psíquico (pulsión sexual) hacia la producción de objetos socialmente valorados. Cloninger (2003) nos recuerda que «La reducción de la tensión ocurre cuando el instinto biológico original es satisfecho en forma directa, por ejemplo, cuando un lactante hambriento es alimentado o cuando el adulto excitado sexualmente logra el orgasmo. (…) Algunas transformaciones de la libido también permiten una reducción de la tensión. Un artista puede experimentar reducción de la tensión cuando se soluciona un problema creativo. Tales formas sanas y socialmente aceptables de reducir la tensión son denominadas *sublimación*» (p. 44)

[85] Estas actividades espiritistas, las cuales el médium oficia de intermediario entre los espíritus de los muertos y los seres vivos, nos recuerdan al método de asociación libre, técnica psicoanalítica que, según Laplanche y Pontalis (2004) «consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea (…) surge a partir de métodos preanalíticos de investigación del inconsciente que recurrían a la sugestión y a la concentración mental del paciente sobre una representación dada; la búsqueda insistente del elemento patógeno cede su puesto a la expresión espontánea del paciente» (p. 35).

Volviendo a nuestro análisis, constatamos que, de manera simbólica, el personaje de Meredí es la viva encarnación del arrebato creativo que tanto hacía falta al escritor en su sequedad de temas y que, como una *musa surrealista*, viene a proveerle el contenido literario, pero no desde un plano divino (musa griega) o desde una realidad trascendental incognoscible (genio creativo romántico), sino desde la dimensión psíquica y satánica. Además, podemos adelantar que el «asunto diabólico» que esconde la mujer médium es también muestra del ánimo subversivo de los surrealistas y su gusto por atentar contra la moral y la razón. Al respecto, Fortini (1962) subraya la pasión negativa y el espíritu destructor que intervienen en el surrealismo:

> Una pasión negativa, de destrucción y rechazo de todo aquello que obstaculiza todavía la toma de posesión integral del hombre por sí mismo y del mundo, o sea, de toda legislación, de todo tabú social o patriótico o religioso, con referencia particular a los imperativos sexuales, pedagógicos y jerárquicos, exigiendo y proclamando la virtud del escándalo, de la rebelión y del sacrilegio (p. 7).

Como podemos observar, es patente la influencia del surrealismo en la narrativa fantástica de Buendía y está mucha más condensada en el relato "Meredí". Por otra parte, no olvidemos que el personaje de la mujer médium es el velo que reviste el verdadero contenido profundo: el deseo reprimido del personaje escritor es la obtención de la gloria literaria que, a su vez, es su *objeto de deseo*[86].

En este primer segmento, se muestra también algunos de los procedimientos psíquicos que propone Meredí al escritor y del que ambos se servirán para crear literatura. Entre estos métodos a emplear se hace mención a las visiones y a los sueños que padece la mujer:

> (…) mis sueños son de una riqueza hipnológica que llegado el caso de poder trasladarlos a un texto y dotados de una estructura pues… ¡yo creo que debemos probar! (…) A estas visiones que se presentan en direcciones múltiples, no puedo darles forma escrita. Lo que quiero decir es que padezco de mediumnidad. Habrá escuchado lo que se relata acerca de las personas que pretendieron haber fotografiado escenas del pasado "con la mente". ¿Lo oyó alguna vez? (…), pero yo las recibo con tanta fluidez y frecuencia que

[86] Según Laplanche y Pontalis (2004) «Como correlato de la pulsión: es aquello en lo cual, y mediante lo cual, la pulsión busca alcanzar su fin, es decir, cierto tipo de satisfacción. Puede tratarse de una persona o de un objeto parcial, de un objeto real o de un objeto fantaseado» (p. 292). Por su lado, Cloninger (2003) menciona que «El objeto de un instinto es la persona o la cosa en el mundo que son deseadas de manera que el instinto pueda ser satisfecho. Por ejemplo, el objeto del estímulo del hambre de un lactante es el pecho de su madre: le trae satisfacción. El objeto de un adulto sexualmente excitado es su pareja sexual. La inversión de la energía psíquica en un objeto en particular se llama *catexis*» (p.45). Sin embargo, no hay que olvidar que el *objeto de deseo* difiere de lo instintivo, al contrario, proviene de lo pulsional ya que lo que se desea no es algo concreto y fijo, sino indeterminado y móvil.

> me resulta en definitiva imposible de darles el ligado y me quedo en esa esterilidad, en ese limbo… En suma, necesito la coherencia de un estilo y pensé en usted (…) (p. 16).

Así, pues, esta habilidad de captar visiones y de padecer sueños tan vívidos son comunes entre los espiritistas y médiums. Tal capacidad onírica se dispondrá como recurso esencial para crear relatos, semejante a la actividad escritural de los surrealistas en sus empleos de la escritura automática y de la inducción al sueño. Por su lado, el escritor protagonista asumirá un rol pasivo en cuanto a la elección de temas ya que se dedicará solamente a transcribir los dictados de la mente y será solo un receptor del inconsciente. Meredí lo expresa de la siguiente manera: «Su tarea es la de siempre. La variante consiste en abordar los motivos que le doy… (…) Nuestro método será muy simple, "yo hablo" y usted escribe» (p. 17).

Luego de este primer encuentro en el café, el escritor va a la casa de la médium para comenzar juntos la producción literaria. Aquí ocurre el empleo de otro método interesante por parte de Meredí que es la variación de los cuentos del escritor. Resulta llamativo que la mujer conozca de memoria uno de los relatos del personaje principal que no es más que "El baúl", cuento del propio Felipe Buendía, autor real, y que ella lo llame "La pandilla del Baúl": «Caigo en cuenta que usted llama a mi relato "La pandilla del Baúl" y yo escuetamente "El Baúl" (p. 19)». Así, ella, en primer lugar, para demostrarle que conoce la obra, da un resumen del argumento y, luego, le propone una variante de dicho cuento. De esta manera, en el cuento "Meredí" observamos las modalidades narrativas de la autoficción[87] y de la construcción en abismo[88], la primera como ficcionalización de la vida de escritor del autor real Felipe Buendía, pero en registro fantástico; y la segunda como historias escritas, variadas y contadas por los dos personajes principales, pero que se encuentran enmarcadas dentro de un relato principal que es "Meredí". Ambos recursos son esenciales, no solo en este relato, sino en muchos otros pertenecientes al universo fantástico de Buendía ("Un escritor", "El

[87] Álamo F. y Valles J. (2002), en su *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, mencionan que Genette define la autoficción como «yo, autor real, os voy a contar a contar una historia protagonizada por mí, que nunca tuvo lugar». Así, en esta modalidad narrativa «el autor empírico aparece como un narrador homodiegético y personaje homonominado y relata en primera persona, no obstante, una historia ficticia. (…) La autoficción engarza así con toda la línea de (…) la autobiografía –más que falsa –ficticia (…)» (p. 238).

[88] La construcción en abismo que aquella técnica que, según Álamo F. y Valles J. (2002), «aplicó a la literatura en su *Journal* (…) André Gide para referirse a la inserción de una historia dentro de otra que la recubre, como ocurría en la escena de *Hamlet* en que se representa –como teatro en el teatro –la escena del asesinato del rey. Concepto muy similar al de *encuadramiento* de los formalistas rusos, al de *metadiégesis* de Genette, al de *relato especular* y a las metáforas de la estructura narrativa que lo vinculan morfológicamente con las *matrioshkas* rusas y geométricamente con la línea espiral o las cajas chinas, la construcción en abismo se muestra siempre como el desarrollo de una acción dentro de los límites de otra (…) cualquier historia parcial subsumida dentro de otra más general funciona como una "construcción en abismo"» (p. 201-202).

demonio del alcohol", etc.), aunque en estos últimos en menor medida. Por otra parte, la estrategia de variar cuentos ya anteriormente escritos nos recuerda al *problema de las versiones*[89] que nos presenta la producción fantástica de Buendía en nuestro intento de explicarnos las diversas formas que tiene un mismo cuento. Este hecho peculiar refuerza más la intención de autoficción que posee Buendía de vincular su vida con su obra literaria.

Por último, Meredí propone al escritor personaje redactar juntos la historia del "Doctor Homúnculus". Como vemos, una vez más, se hace mención a un cuento ficticio que, a su vez, está dentro de otro cuento mayor, es decir, enmarcado por el cuento "Meredí" (construcción en abismo).

En el segundo segmento, «Gloria literaria», nuestro personaje principal goza al fin de la tan ansiada fama literaria luego de la aceptación de "Homúnculus". A partir de este primer éxito, y de muchos otros más, su vida cambia y, en poco tiempo, le sucede favorables acontecimientos que nunca antes como escritor podría haberse imaginado: los lectores lo leen y lo adulan; los críticos que antes lo lapidaban, ahora lo elogian; viaja a distintos países de Europa; su producción literaria es traducida a 14 idiomas; su rostro aparece en los puestos de periódicos; se convierte en accionista de las principales editoriales; el gobierno reconoce su obra; una influyente agente literaria le provee de contratos ventajosos; nada en dinero; da conferencias; goza de los aplausos; sus colegas hispanoamericanos ahora son fraternos; Ray Bradbury se vuelve su admirador, Nabokov, Steiner y Borges lo elogian; es propuesto candidato al Premio Nobel; da una gira en México; aparece en las pantallas de televisión; posee los trofeos del Premio Rómulo Gallegos y del Premio Planeta, etc. Además, en esta parte del cuento, se menciona la aparición de varios libros exitosos del escritor, como ya se sabe, redactados en conjunto con Meredí. Incluso, nuestro protagonista narra las características, el argumento de algunos de ellos y cómo los llegó a concebir: "El embalsamiento del Dr. Lao y otros relatos", "El demonio del alcohol, alcalde de Londres"[90], "La translación" y "Cuarenta historias de abandono del planeta".

Durante esa etapa fecunda en creación literaria y radicados en el Viejo Mundo (la mayor parte de los sucesos ocurren en Barcelona, Londres, Paris y Roma), la

[89] "Cuentos fantásticos buendianos. El problema de las versiones". Capítulo 2 de nuestra investigación.

[90] En la primera obra ficticia, el personaje al que se hace referencia en el título proviene del cuento "El baúl", escrito por Felipe Buendía, autor real, mientras que la segunda, el título hace referencia al cuento "El demonio del alcohol" escrito también por Buendía. Como vemos, una vez más, se emplea las técnicas literarias de la autoficción y de la construcción en abismo con la intención de reforzar el vínculo entre vida y obra mediante la metaficción y, así, reflexionar sobre el tema de la condición del artista y su labor escritural.

singular pareja, con la ayuda de una grabadora, emplea el método hipnológico, es decir, «verter el "material" [onírico] en los moldes de la novela» (p. 20) para construir su literatura. Luego de haber mejorado considerablemente la situación económica de ambos gracias a las ventas de los libros, el escritor y la médium cambian ligeramente el método de escritura y ahora incorporan la presencia de una dactilógrafa: «En las noches trabajábamos de largo y por las mañanas una dactilógrafa puntual, de pasos menudos y de ojos vacíos, se plisaba la falda para sentarse a pasar a limpio los borradores que yo redactaba en sesiones borrascosas» (p. 24). Cabe recordar que el acuerdo entre ambos personajes, en que el escritor dé forma al material onírico y a las visiones de la médium, mientras que la presencia de esta quede en el estricto anonimato, sigue aun cumpliéndose al pie de la letra. No obstante, el procedimiento creativo pronto cambiará y se añadirá la reproducción insólita de las voces de los personajes de ficción de los relatos inventados trayendo consigo la desgracia del escritor y la muerte de Meredí.

Uno de los aspectos que hay que considerar en este segundo segmento relacionado a la gloria literaria, que en términos psicoanalíticos es el *objeto de deseo*, es la insatisfacción que siente y menciona constantemente el protagonista, a pesar de haber conseguido el éxito. Después de la aceptación de "Homúnculus", confiesa que «al entrar al mundo del éxito, al principio me aturdió» (p.20) y que «la gloria no llegó, ¡se apareció!». Instalado en Londres, el escritor empieza a quejarse de las actividades literarias no creativas a las cuales debe asistir y declara que los «compromisos mundanos me acorralaban en mi mesa de trabajo, sitiado por invitaciones de siniestro origen. Tuve que dar conferencias» (p. 22). Comentarios como «me vi obligado a aparecer en las pantallas de televisión» (p. 24) e incluso calificar a su gloria obtenida como «un infierno del éxito del cual no hubiera querido pasar» (p. 24) demuestran que luego de obtener el objeto de deseo viene el malestar y la desilusión. Lo mismo le pasa a Meredí. Ella tiene como *objeto de deseo* expresar sus sueños y sus trances de médium por escrito, además de, en el proceso, ganar dinero: «Si a usted lo atormenta archivar su material rechazado, a mí me ocurre algo semejante con mis trances con mis sueños. Necesito que esos estados mediúmnicos tengan realidad textual» (p. 17). No obstante, al conseguir lo que quiere, los métodos hipnológicos que emplea y las invocaciones para concretar tal fin la llevan a insoportables días de cansancio. El escritor menciona que después de culminar "Cuarenta historias de abandono del planeta" «aquí Meredí enfermó de agotamiento» (p. 24). A su vez, un día, después de que el escritor le cuenta sobre un proyecto de relato que él tiene en mente para desarrollar ("Las Bodas Aldobrandinas") y pedirle ayuda en la exploración onírica en favor de su obra, Meredí, fastidiada, le rechaza el proyecto aduciendo que el trabajo mediúmnico la agotaría. Ella

le confiesa que está cansada de seguir con aquella forma de vida: «"No crees que necesitamos un descanso?" –adujo. –"Ya no puedo soportar esa manera punzante de vida, esos complicados rituales, esas supersticiones basadas en presagios, no podré ya invocar, al menos por un buen tiempo, la muchedumbre de monstruos, las oscuras fuerzas de épocas primitivas…"» (p. 26).

Podemos observar que ambos personajes, pese a que alcanzaron su *objeto de deseo*, no son felices, más bien, por el contrario, son seres insatisfechos y desilusionados. Obtuvieron la gloria, el dinero y la expresión textual de lo onírico que los dos tanto anhelaban, pero cayeron en la cuenta que la felicidad que todo ello prometía no era tal como se lo imaginaban. Y, así, mientras más avanza el relato, las tensiones entre ambos van en aumento (el rechazo del proyecto por parte de Meredí demuestra ya un primer desacuerdo) llevándolos, finalmente, uno a la desgracia y al otro hacia la muerte inesperada. Una vez más, los personajes vacíos e insatisfechos construidos por Buendía nos revelan cómo opera el concepto de *deseo*[91], esencial desde la óptica psicoanalítica. Según Daneri (2015), en su reflexión "La cuestión del deseo en psicoanálisis" [92]menciona que:

> En su trabajo "El proyecto de una psicología para neurólogos", anterior a *La Interpretación de los sueños* (que inaugura el psicoanálisis), Freud explica que el deseo siempre busca un objeto perdido, pero perdido porque ese "paraíso" perdido nunca existió. De este modo, para Freud, el deseo tiende a la regresión, a regresar hacia atrás buscando, en su nostalgia, ese objeto. Y, para él, éste es el peligro del aparato psíquico: volver hacia atrás. El deseo, en el humano, es por definición insatisfecho, nunca puede colmarlo ningún objeto, siempre queda un resto de insatisfacción. Lo que no quiere decir que no haya momentos de plenitud (s.n.).

Tal regresión sucede en algunos pasajes del relato cuando el escritor recuerda su situación anterior al estado actual de celebridad:

> No tenía ya ni visión ni perspectiva del fenómeno organizado de la cultura. ¡Ah, cómo reaparecer tumbado en mi cama de Lima, mirando el techo, fumando, dejando al tiempo

[91] Para Plon, M. y Roudinesco, E. (2008) el deseo es «Toda forma de movimiento en dirección a un objeto cuya atracción espiritual o sexual es experimentada por el alma y el cuerpo (…) En Sigmund Freud, la noción es empleada en el marco de una teoría del inconsciente para designar a la vez la tendencia y la realización de la tendencia. En ese sentido, el deseo es la realización de un anhelo o de un voto (*Wunsch*) inconsciente. (…) En Freud, el deseo (*Wunsch*) es ante todo el deseo inconsciente. Tiende a cumplirse (*Wunschfüllung*) y a veces a realizarse (*Wunschbefriedigung*). Por ello desde un primer momento ligado a la nueva concepción del sueño, el inconsciente, la represión y el fantasma. De allí la definición siguiente, que no cambiará: el deseo es deseo inconsciente y realización del deseo. En otras palabras, la definición freudiana del deseo está en el sueño: el sueño es la realización de un deseo reprimido, y el fantasma, la realización alucinatoria del deseo en sí» (pp. 216-217).

[92] Recuperado en https://www.cristinadaneripsicoanalista.com/la-cuestion-del-deseo-en-psiconalisis/

> descorrer lentamente el grimoso invierno y empozarse en el techo, escuchando una necia y amada zarzuela en mi vieja radio! (p. 22).

Inclusive, al deseo insatisfecho se le suma el desconsuelo y el remordimiento. Queda el recuerdo de lo que pudo haber sido aunado a la amarga reflexión de sobre la gloria obtenida que, para el escritor, termina siendo imperfecta:

> Por momentos calculaba los resultados del pacto con Meredí, porque si era horrible el no poder ya escribir solo, más infernal fue el desconsuelo de suponer que hubiese alcanzado la gloria en otra medida de tiempo, quizá mucho más dilatada, pero sin pasar por este infierno del éxito. ¡Todo acabó, en esa aburrida mañana de un verano tedioso, al plantárseme ella en el café de los Portales de la Plaza San Martín, para unaproposición que detuvo para siempre mi frenética mano rescatando estrujados del tachomis mejores apuntes!... (p. 24).

Por lo tanto, una vez alcanzado el *objeto de deseo*, y luego de darnos cuenta que nos queda el vacío y la insatisfacción, aquel se desplaza para dar paso a otro *objetode deseo* que en nuestro cuento sería el retorno del personaje a un estado anterior a la fama, es decir, el regreso hacia la marginación y al anonimato literario: «Entonces sabrá que no figuro ni en la más ramplona de las antologías…» (p. 17). Un anhelo por volver a aquellas épocas de exclusión literaria en las que, si bien eran tiempos duros de soledad y de fracaso comercial, al menos el escritor gozaba de independencia, de libertad creativa y no existía la compañía ni la influencia de lo demoniaco. Como observamos, el deseo nunca se realiza, por el contrario, siempre tiende a desplazarse. Bien lo dice Daneri (2015):

> Para Freud los primeros deseos, los infantiles son indestructibles, los seguimos teniendo toda la vida y pujan por hacerse reconocer y por realizarse. Pero, como vimos, ésta realización es imposible, el deseo va a ser siempre “deseo de otra cosa” porque lo que se tiene, ya no se desea (s.n.).

Todo ello nos lleva a un personaje contradictorio, cambiante y sumido en la indeterminación. Ahora odia el “infierno del éxito”, los reproches de Meredí y su dependencia hacia ella, sin embargo, tiempo atrás anhelaba alcanzar la gloria literaria a toda costa y desvincularse de todos aquellos que lo ataban a la marginación literaria:

> Tampoco regresaría a los brazos de mis paisanos, burlándose con sus ojos asiáticos de mi vergonzoso retorno. ¡No! No iba a oír nuevamente el “hola, cómo estás, ¿de vuelta por aquí?”, ni a trotar por los pasillos de las redacciones hediondas de nitro, parando la oreja al reconocer los helados aullidos del odiado personaje flaco y ambulante pegado a mis talones. ¡No, mientras chirriase la grabadora de Meredí, y mis pies hollase alfombrados y pudiese pagar cálidos restaurantes, en vez de aplastar la nariz en las

> vidrieras! (…) Advertí que no podía sobrellevar el contacto con mis colegas, en particular con los hispanoamericanos. ¡No soportaba aquella fraternidad que un año antes me escatimaron! (…) Siempre ignoré qué inercia los empujaba a ellos, si tuvieron la clave de un sueño, de un método, o determinada usufructuación de la pereza, para alcanzar el patrocinio de la gloria. Tal vez ellos me consideraron "siempre" un entrometido (pp. 22-24).

Por otra parte, el compañerismo con la médium se convierte ahora en enemistad debido a la revelación de la influencia demoniaca hasta a ese momento encubierta por la mujer:

> - ¿O sea que estamos metidos hasta el cuello en un asunto diabólico?... – exploté.
>
> - Ya obtuvimos lo que queríamos…
>
> - Perdón. Lo que tú querías de mí. Yo hubiese proseguido por mi cuenta… Ahora tengo la adulación universal… "Yo, el perpetuo rechazado" (p. 26).

Finalmente, podemos interpretar que existe un impulso soterrado que arroja al protagonista hacia la realización de su *objeto de deseo* (gloria literaria) y que lo ha motivado a emprender todas las acciones hasta aquí descritas, hasta antes de su caída en desgracia, mediante la transgresión de lo moral (el pacto con una médium) y la adhesión a lo demoniaco (el «asunto diabólico»). En pocas palabras, tras la gloria literaria subyace el *deseo reprimido* del arquetipo de escritor marginal y disidente por ser validado en el canon literario. Tal anhelo inconsciente es también uno de los temas capitales que se reflexiona en el cuento "Meredí" a través de la metáfora de la musa surrealista, recreación artística, bajo nuestra perspectiva, propia de dicho movimiento literario. Como lo hemos remarcado ya líneas arriba, el escritor crea su literatura para sumergirse en los abismos del mundo interior, comunicar el deseo reprimido y, además, textualizar sus miedos y sus ambiciones, como si el artista estuviese enfermo del alma y necesitase de la literatura vista como la *cura de la palabra*. Daneri (2015) subraya: «El objetivo de la cura analítica es llevar al paciente a que reconozca su deseo inconsciente, pueda nombrarlo y articularlo en palabras, aunque siempre hay un resto que no puede ser dicho, que no puede ser del todo articulado en palabras» (s.n.). Y agrega:

> El deseo está, por definición: reprimido, y el levantamiento de esa represión (fruto de la movilización que produce el análisis) lleva a su reconocimiento, así como al reconocimiento de la imposibilidad de realización: el deseo es metonímico, es decir, se desplaza siempre (s.n.).

Luego de la confidencia de Meredí y del agotamiento creativo e hipnológico, ambos personajes viajan a la ciudad de Roma. Ahí, el protagonista propone acometer un nuevo proyecto literario que lleve de título "Rafael y las logias del Vaticano", una historia en la cual se revele «determinados aspectos de la vida de los artistas que sirvieron de instrumento de la política del papado» (p. 27). Meredí acepta, pero con la condición de introducir un *leitmotiv*: «¿qué es la felicidad?». Escritor y médium se ponen manos a la obra, pero, ahora, con un cambio radical en la estrategia literaria: traer al plano real las voces de los personajes convocados. Si desde la llegada de la súbita fama («la gloria no llegó, ¡se apareció!»), además de la confesión diabólica de Meredí, los acontecimientos narrados se nos presentaban raros e insólitos, será a partir de la invocación de seres del más allá que lo sobrenatural surgirá de manera más explícita y los sucesos tomarán un cariz siniestro. El homicidio, la persecución y un nuevo pacto satánico, elementos de la tensión narrativa, nos llevarán finalmente a un desenlace inesperado.

En el tercer segmento, «Muerte de Meredí», se da comienzo a la práctica mediúmnica, pero ahora con la voz del personaje convocado. Es en este apartado que el elemento sobrenatural cobra mayor relevancia y transgrede el orden natural del mundo representado. Aquí, el protagonista, anonadado, describe con detalle la sobrecogedora invocación y cómo de la boca de la mujer se cruza no solo «dos timbres de voz», como menciona el escritor, sino hasta tres voces, un tras de otra articulándose en una especie de diálogo: «La tonalidad de voz de Meredí súbitamente se modificó, (…) y se cruzaron "dos timbres de voz". Primero la mía. Oí resonar a la perfección mi propia voz en trance mediúmnico por su garganta (…) y una voz bronca respondió (…) En eso interfirió la voz de Filebo» (p. 28). Tenemos, entonces, la voz del escritor, la voz bronca y, finalmente, la voz de Filebo. Luego, en esta misma escena siniestra, cada una de ellas expresa y trata de imponer su particular definición de felicidad:

> Primero la mía. Oí resonar a la perfección mi propia voz en trance mediúmnico por su garganta y "yo dije": …, "¿Qué es la felicidad?" y una voz bronca respondió "consiste en la sabiduría". En eso interfirió la voz de Filebo: "es el placer". Entonces Meredí se inclinó hacia mí y nuevamente con "mi voz", mi abaritonada voz, rugió: -"¡en el éxito, en el ÉXITO, en la gloria literaria!"… Sucedió a esta horripilante manifestación una carcajada que intenté ahogar en mis propios labios (p. 28).

Aquí constatamos que Meredí no es solamente el viaducto que une lo reprimido con la realidad externa (el mundo representado del escritor) o la encarnación de la *inspiración artística* que posibilita la consecución del tema literario, sino también representa la auscultación del ser humano para explorar su inconsciente, llevarlo hacia

la luz y mostrarlo en su desnudez. Y justamente es en este segmento que el elemento sobrenatural (la invocación de las voces), que invade y transgrede la realidad del protagonista, no proviene de un mundo exterior, sino que brota de su mismo mundo interior (las voces son manifestaciones de sus conflictos internos invocados y proyectados hacia el plano exterior por el poder de Meredí). En sentido metafórico, la ambición por ser validado en el canon literario (lo reprimido) ha tomado forma material mediante la posesión demoniaca sufrida por Meredí, se ha apoderado del mundo real para desestabilizarlo y, a su vez, nos ha revelado el sentimiento de culpa del escritor por haber realizado un acto inmoral al haber aceptado el pacto. Es por eso que de ahí viene la consecuente crítica, específicamente cuando la médium, posesa por las voces de los personajes, le recrimina violentamente «¡La gloria, la gloria, nada más te interesa!» (p. 29). Estas características que configuran lo sobrenatural nos permiten clasificar este relato fantástico como fantástico moderno, opuesto, según la teoría de Nieto (2015), al fantástico clásico, el cual opera de manera línea y contigua:

> (…) Hacemos hincapié en esta contigüidad y linealidad, porque este esquema se rompe en el paradigma de lo fantástico moderno, que tendría al elemento sobrenatural-extraño-lo otro- debajo, listo para emerger; es decir, en lo fantástico moderno dicho elemento extraño subyacería, estaría dentro del hombre y no fuera de él como sucede con el paradigma clásico de lo fantástico (p.105).

Y con respecto al aporte del psicoanálisis en la constitución del fantástico moderno, el investigador mexicano agrega:

> Es el psicoanálisis el que viene a recordar la posibilidad estética del sueño que exploraron los prerrománticos (…) ubicando la otredad dentro del propio sujeto como un elemento que subyace dentro de nosotros y que de vez en cuando emerge y se apodera del estado de cosas hasta convertir lo sobrenatural en algo natural (Nieto, p. 165).

Con respecto a la discusión de felicidad que se plantea en la escena de la invocación, sabemos que, según la definición más básica que se encuentra en el diccionario, esta se define como el «estado de ánimo de la persona que se siente plenamente satisfecha por gozar de lo que desea o por disfrutar de algo bueno» (DRAE, 2014). Entre todas las voces, la voz duplicada del escritor, que no es más que el grito reprimido del inconsciente que sale a flote, es la que se impone por sobre las demás. Esta nos revela que es feliz al gozar del éxito y de la gloria literaria y que lo demás no importa, ni el placer, ni la sabiduría. Podemos observar entonces que tal escena representa el *conflicto interno del sujeto* entendido, en su acepción psicológica, como la «Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos» (DRAE, 2014). Es decir, se evidencia un desacuerdo

íntimo entre lo que se desea (las demandas del *ello*) y lo que es correcto (la amenaza del *superyó*) o, de manera más específica, entre la manera no ética y satánica para obtener lo que se desea y lo que está permitido dentro de las convenciones sociales. Además, es la oposición entre *el principio de placer* y el *principio de realidad*[93]. Sobre el punto recordemos la definición de Cloninger sobre conflicto intrapsíquico:

> El ello, el yo y el superyó no siempre coexisten en forma pacífica. El ello demanda una satisfacción inmediata de los impulsos, mientras que el superyó amenaza con la culpa si se intenta cualquier satisfacción placentera de los impulsos inmorales. Por tanto, existe un conflicto intrapsíquico. El yo trata de reprimir los deseos inaceptables, pero no siempre tiene éxito. Los materiales reprimidos tienen energía, y esta energía trata de regresar el material reprimido a la conciencia. Es como un cubo de hielo que es sumergido por debajo de la superficie del agua: sube y baja una y otra vez. (…) El yo trata de reconciliar las demandas en conflicto del ello y del superyó, mientras que al mismo tiempo toma en consideración la realidad externa, con sus oportunidades limitadas de satisfacer el impulso (p. 46).

En nuestra interpretación, es evidente que el personaje principal, el escritor protagonista, representa metafóricamente a la instancia del *yo*. Sin embargo, como percibimos en el relato, este es un *yo* débil que no puede mantener el equilibrio interno y que permite que *el ello* tome control de las acciones del individuo al punto de entregarse a la práctica mediúmnica de Meredí y de someterse al pacto diabólico secreto. Por último, cabe destacar que el sentimiento de culpa del personaje, al escuchar horrorizado las voces invocadas («Sucedió a esta horripilante manifestación una carcajada que intenté ahogar en mis propios labios»), proviene del *superyó* ya que,como sabemos, este «es el representante interno de las reglas y restricciones de la familia y de la sociedad. Genera culpa cuando actuamos contrariamente a sus reglas» (Cloninger, p. 46).

Uno de los aspectos técnico-literarios que resalta en este tercer segmento es el empleo del flujo de conciencia [94]que tiene como fin textualizar el libre pensamiento de

[93] Laplanche y Pontalis (2004) mencionan que el principio de placer es «Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio del placer, al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior» (p. 299).

[94] Conocido también como monólogo interior y relacionado a los conceptos de discurso de narrador/de personaje, discurso directo, discurso narrativo, entre otros. Según Álamo F. y Valles J. (2002), se define como «modalidad del *discurso directo* de un personaje, no dicho, sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de forma alógica y con una sintaxis básica para mimetizar el proceso subconsciente del pensamiento (…) aparecen una serie de rasgos determinables: el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje respecto al narrador, la reproducción del discurso mental, impronunciado e inaudito, del personaje, la organización

un personaje, en este caso el de Meredí quien, aún poseída por las voces de los personajes convocados, narra de manera inconsciente los acontecimientos de "Rafael y las logias del Vaticano" y, al mismo tiempo, reproduce los diálogos de Rafael, Miguel Ángel y El Sodoma. La escritura de esta escena no respeta la puntuación convencional, solo hace uso de las barras y de los paréntesis para organizar, de alguna manera, las intervenciones de los personajes. Observamos, así, la organización casi caótica del discurso narrado en boca de su enunciador pues el pensamiento, más allá de alguna norma oral o escrita, brota como un torrente de palabras:

> Estamos en Octubre de 1508/El Sodoma/amigo y rival de Rafael/le encarga la decoración de la Cámara de la Segnatura/pinta el medallón del cielorraso/tus frescos son de una vulgaridad exasperante (voz de Rafael)/Miguel Ángel encuentra en la calle a Rafael/¡andas siempre escoltado como un general! (Miguel Ángel) ¡y tú caminas solitario como un verdugo/(risas) (…) (p. 28)

Incluso, la organización sintáctica del discurso narrado se torna más anárquico cuando las voces interiores de los personajes convocados batallan entre sí:

> Reanudamos las sesiones en la noche siguiente. Bajo la concentración de la lámpara, apreté el botón de la grabadora. Surgieron pugnando las voces de Rafael y El Sodoma: "He dejado tus horribles temas mitológicos de la bóveda cuando la orden era destruir todo/pudiste negarte, pero nada te detuvo/basta, he sido muy tolerante/obraste impulsado por amor a tu propia gloria/cómo pretendes que desobedezca al Papa/y cómo pudiste borrar la mayor parte de mi obra/no quiero hablar más/la posteridad hubiese juzgado mis escorzos/ cállate ya (…) (p. 29).

Por otra parte, como se trata de la narración de un relato ("Rafael y las logias del Vaticano") enmarcado en otro relato mayor ("Meredí"), constatamos, una vez más, el empleo de la técnica literaria conocida como *construcción en abismo*.

Al ir reproduciéndose esta pugna interna de voces provenientes del más allá, súbitamente la médium detiene su flujo de consciencia y cae profundamente dormida. Al darse cuenta de esto, el escritor trata de animarla, sin embargo, para su sorpresa, ella despierta abalanzándosele con violencia y con una voz horripilante le increpa: «¡La gloria, la gloria, nada más te interesa!» (p. 29). La tensión narrativa desemboca en un desenlace inesperado y trágico cuando el escritor, por querer defenderse, le estruja el cuello de manera instintiva y ella cae sin vida a los pies del protagonista. Ante la muerte

---

sintáctica simple o caótica en correlación con la alogicidad e irracionalidad de los procesos psíquicos directos y espontáneos, la instauración del tiempo subjetivo o vivencial de los personajes frente al cronológico (…)conviene advertir las influencias de las teorías psicoanalíticas freudianas sobre el inconsciente (…)» (pp. 445-446).

de Meredí, el escritor decide escapar a Paris y refugiarse para no ser apresado por las autoridades. No obstante, una vez alojado en la Ciudad de la Luz, empieza a sucederle a nuestro protagonista ciertos eventos extraños que lo llevarán a una cita con un ser misterioso y que lo involucrarán, nuevamente, en un pacto diabólico. De esta manera, lo sobrenatural volverá a cobrar fuerza y terminará por adueñarse de la realidad hacia el final del relato.

En el cuarto y último segmento, «Encuentro con el diablo», el escritor se instala en un viejo hotel ubicado en un barrio oscuro y estrecho muy cerca del río Sena. Ahí, revisa, con preocupación, diarios y revistas sobre «la noticia del crimen de Roma». Ahora, muy lejos de la fama que antes gozó, comienza a quejarse de su desventura: «Creía estar nuevamente en la inanidad de Londres, cercado por la soledad y el frío» (p. 30). Es así que, una vez más, el personaje principal, vacío y desconsolado, sueña ahora con alcanzar su nuevo *objeto de deseo* que es, como mencionáramos en el tercer apartado, el retorno a un estado anterior a la fama, es decir, el regreso a la marginación y al anonimato literario fuera de la influencia de lo demoníaco que tanta desgracia le trajo. Observamos, pues, que el deseo tiende a la regresión, a volver hacia atrás, con nostalgia, hacia el objeto perdido (Daneri, 2015). En ese sentido, el escritor, al contemplar las calles parisinas, evoca sus recuerdos y compara la degradación de la urbe limeña con la degradación de su alma:

> Desee estar en las viejas calles de mi ciudad natal bloqueadas por tanques. Recordé con viveza instantánea los barrios de Lima. Todo tan precario y cohesivo que me transporté a la esquina basurienta de un mundo acorde a mi corazón (pp. 30-31).

Cabe mencionar que, bajo la interpretación psicoanalítica freudiana, el deseo nunca se realiza, al contrario, siempre tiende a desplazarse (Daneri, 2015). Conforme avance el relato, descubriremos el ineludible fracaso por alcanzar dicho objetivo e, incluso, confirmaremos que el circulo vicioso del personaje, motivado por el deseo, nunca terminará.

Un día, en el viejo hotel parisino, el escritor ordena a la patrona del lugar que no deje entrar a nadie a su cuarto, ni siquiera a un hombre misterioso que, según el texto, intuimos lo ha estado buscando con anterioridad aduciendo ser su mejor amigo. Este personaje se lo describe como «bizarre», alto, flaco, amarillento, con cabello albino, vestido de negro con gabán raído y con sombrero a la antigua. Tiempo después, el escritor decide pasear por las calles de Saint-Germain, sin embargo, descubre que este hombre, con una sonrisa y tratando de entablar un nexo con él, lo está siguiendo. Raudo, escapa de su presencia metiéndose en un cine hasta la noche. De regreso a su

habitación, el protagonista encuentra una nota firmada con el seudónimo de «F» en la cual se lee «mañana en la Defense. ¡Es su última oportunidad!» (p. 31). A la hora indicada del día siguiente, el escritor se encuentra, finalmente, con «F». Este le confiesa que lo conoce desde ya buen tiempo y hasta han coincidido antes en Paris. El literato le exige la razón de tan apremiante cita y el hombre misterioso, antes de abandonar el lugar, le revela lo siguiente:

> -¿Para qué me ha citado aquí, "F"?/-Un amigo MUY IMPORTANTE a quien yo mismo no puedo ni ver (pues tan alta y abrasiva es su jerarquía) ambiciona llegar a un "pacto" con usted. Cumplo con transmitir su mensaje. Lo espera en el café "Mabillón"…, al caer la tarde, ¡mañana!...(mayúsculas en el original, p. 31).

Lo que más llama la atención en esta parte del relato es que no se revele el nombre completo del mensajero y solo se le llame con la letra «F», que curiosamente es, entre muchos otros nombres, letra inicial de "Felipe" que, evidentemente, nos remite a Felipe Buendía, autor real del cuento. Del mismo modo, este hecho permite vincular también al mensajero con el escritor protagonista puesto que este, a su vez, es el alter ego[95] del autor real y está construido mediante la técnica de la autoficción. En consecuencia, podríamos interpretar que «F» es tanto la representación simbólica del protagonista como del autor real. Por otro lado, este misterioso personaje secundario, con toda familiaridad, da a entender que conoce muy bien al protagonista «después de tanto tiempo», aunque el escritor no lo reconozca. Por todos estos indicios, y teniendo en cuenta que en "Meredí" se hace empleo de la autoficción y de la modalidad fantástica en la narración (Nieto, 2015), podríamos inferir que, en cierta medida, «F» sería el doble malvado del escritor y el agente que permite, mediante la invitación al pacto, unir al protagonista con el ente demoniaco, es decir, con el mismo diablo, quien, como observaremos más adelante, es la representación psicoanalítica del *ello*.

Al día siguiente, en el café Mabillón, se da el tan esperado encuentro. La aparición del ente demoniaco causa tal asombro que incluso el mesero, quien en ese momento acompaña al escritor, tembloroso y muerto de miedo, deja caer la taza al suelo. Lo curioso es que, al contrario de las representaciones típicas que se hacen del demonio en el arte y en la literatura como un ser monstruoso, alado, con cola y cuernos (representación medieval), este es descrito aquí por el protagonista más bien como un hombre hermoso y agradable a la vista, pero sin dejar de remarcar «su diabólica simpatía»: «Y ESTA VEZ HABÍA UN HOMBRE JOVEN DE OJOS CELESTES MIRÁNDOME CON EXPRESIÓN RISUEÑA (…) Su aire jovial contagiaba a la distancia»

[95] Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra. *El protagonista de la obra es un alter ego del autor* (DRAE, 2014).

(mayúsculas en el original, p. 32). Además, este peculiar demonio, de forma y comportamientos muy humanos, lleva como distintivo atuendo «una amplia gabardina». No obstante, uno de los elementos anómalos, es decir, el componente sobrenatural que torna y refuerza aún más esta narración fantástica es que, al saludárselo «su mano ardía». Finalmente, el demonio le confiesa al escritor que lo ha visto «en el desaparecido "Zela" de Lima» y desliza un breve comentario sobre la gente bebedora quienes, según él, suelen beber «a conciencia y con alegría profunda, en un lugar determinado. Que puede ser un hediondo bar, para el caso no importa» (p. 32). Una referencia, quizás, apelando nuevamente a la autoficción, al cuento "El demonio del alcohol".

Por todas estas marcas textuales anteriormente señaladas, podemos afirmar que nos encontramos ante un demonio propio del fantástico moderno (Nieto, 2015), yaque la representación literaria de dicho personaje tiende a la humanización y a la desacralización (incluso se remarca su belleza), además surge desde la misma realidad urbana del protagonista y transgrede las leyes naturales del lugar («Lo he visto en el desaparecido "Zela" de Lima», «su mano ardía», «Abrió su amplísima gabardina como si desplegase una capa y nos suspendimos en el aire»), aunque aún mantiene ciertos rasgos de la tradición romántica, particularmente con el *Fausto* de Goethe, como son su poder de convencimiento[96] y su predisposición a comerciar espíritus (Eco, 2015).

Este demonio, de estatus remarcable («tan alta y abrasiva es su jerarquía»), y el escritor, ambos dejan el café y llegan a la plaza Furstemberg. Ahí, el diablo le confiesa al literato que desea el alma de este a cambio de la visión de su futuro y de borrar todo su pasado doloroso:

> No quiero un alma cargada de gloria…, quiero su alma antigua, "cher ami"…A cambio, le proporcionaré la visión definitiva de su futuro. (…) la visión total de su existencia, a lo QUE LLEGARÍA USTED si se retracta de sus ambiciones actuales. (…) espectaría usted la visión del provenir. COMO QUEDARÁ EL MUNDO DENTRO DE QUINIENTOS AÑOS. ¡Verá en que han ido a parar sus colegas, los artistas, los políticos, los científicos, en fin TODA la liderancia de la inteligencia! ¡En cambio usted vuelve a fojas cero! (…) Bastará que usted acepte, para que nuestro arreglo entre en vigencia en cuanto lo decida… (mayúsculas en el original, p. 33).

Como vemos, el pacto diabólico tiene como base el intercambio del alma humana por el poder del conocimiento sobrenatural (la habilidad de observar el futuro), lo cual

[96] Sobre el devenir de la representación del diablo, Eco (2015) subraya que «(…) en la época moderna, entre el romanticismo y el decadentismo, se produce un vuelco casi blasfemo del tema de la tentación, y más que en la fealdad del diablo tentador y en la fuerza del eremita que le resiste, se insiste en la imagen tentadora y en la debilidad del tentado» (p. 97).

emparenta, evidentemente, el cuento “Meredí” con la obra dramática de Goethe (*Fausto)*. Sin embargo, la diferencia radica en que, en la obra del poeta alemán, el erudito Fausto es seducido por la tentación de Mefistófeles y el pacto llega a consumarse, mientras que, en el cuento de Buendía, el acuerdo diabólico no se cumple, tan solo queda la demostración de un futuro apocalíptico mediante «un vuelo de prueba» que realiza el personaje endemoniado junto con el escritor:

> Abajo se extendía la faz del orbe y planeábamos sobre una superficie reconocible./-¿Qué es?/¡Paris dentro de cinco centurias!... Aquí se reverencia el último vestigio de la cultura occidental (…) más allá son las ruinas de la zona alcanzada por las explosiones/-¿Qué clase de explosiones? (p. 33).

Esta desoladora visión de la humanidad devastada podríamos interpretarla como la representación literaria del miedo colectivo que, en los años 50, aún persistía entre la población de la posguerra mundial, contexto en el cual el autor vivió buena parte de su vida. Por consiguiente, queda claro que la peculiar cuentística fantástica de Felipe Buendía no es una evasión o un simple devaneo estético (juego verbal) como anotan algunos críticos (Gutiérrez, 2008), sino que en ella se desliza una sutil crítica hacia la deplorable autodestrucción del hombre por su egoísmo, intolerancia e irracionalidad a pesar de vanagloriarse de abrazar el progreso y la modernidad. No obstante, por otro lado, también esta misma representación literaria permite la libre interpretación del lector ya que, por medio del recurso de la ambigüedad propio del registro fantástico, llama la atención que, después de quinientos años, la única ciudad sobreviviente sea París, según el texto, último bastión valioso de la humanidad, y que no se explique del todo qué son esas «explosiones»: o bien todo el orbe sucumbió producto de la guerra entre países y solo quedó la Ciudad Luz, o Francia hizo la guerra a las demás naciones y quedó esta como única triunfante o, tal vez, sean explosiones de júbilo o entusiasmo que comparten las poblaciones de la zona no-occidental misteriosa y, a su vez, destruida.

Al regresar a nuestro análisis sobre el pacto diabólico, tal acuerdo sobrenatural se puede leer metafóricamente como un suceso mágico que asegura el éxito rápido de lo que se anhela mediante una especie de «corto circuito instantáneo», es decir, a través de la transgresión de lo natural para la satisfacción de un fin individual (Eco, 2015). En ese sentido, el tema del pacto diabólico en “Meredí”, que se presenta en el texto como una proposición del demonio para llegar a un acuerdo sobrenatural que, en este caso, no se concretiza, se vislumbra metafóricamente, en el clímax narrativo, como el último intento del impulso inconsciente por alcanzar el deseo reprimido (la gloria literaria), transgrediendo toda normal moral y toda norma natural (pactar con médiums y demonios

para obtener inspiración y fama literaria es un acto deshonesto y sobrenatural) con el único propósito de satisfacer, a toda costa, la demandas del *ello*. Entonces, bajo el registro del relato fantástico y desde una lectura psicoanalítica, el pacto diabólico buendiano, tanto el acuerdo tácito concretado por "Meredí" como el acuerdo expreso, pero no realizado por el demonio con gabardina, se define como la posibilidad latente de la supremacía del *ello* sobre un *yo* débil que entra en conflicto con las restricciones del *superyó*. Recordemos algunos rasgos del *ello*, una de estas tres instancias del aparato psíquico freudiano, que mencionan Plon, M. y Roudinesco, E. (2008) en su *Diccionario de psicoanálisis*:

> El ello es concebido como un conjunto de contenidos de naturaleza pulsional y de tipo inconsciente (…) una vivencia pasiva del individuo confrontado con fuerzas desconocidas e imposibles de dominar (…) lugar de "pasiones indómitas" que, sin la intervención del yo, seguiría siendo juguete de sus aspiraciones pulsionales y se dirigiría a su propia pérdida (pp. 263-264).

En esa línea interpretativa, Meredí y el demonio con gabardina serían representaciones simbólicas de las «pasiones indómitas» que seducen o intentan seducir al protagonista hacia lo prohibido y hacia lo creativo surrealista rebasando las normas sociales y naturales, pero que, en última instancia, terminan llevándolo hacia la desgracia. No obstante, la última escena del relato nos revela que tal encuentro satánico y las vivencias intensas con la médium, la fama internacional, los viajes a Europa, es decir, todo lo narrado con anterioridad, en realidad nunca sucedió y todo fue producto de la imaginación del escritor:

> (…) y yo me llevaba la mano a la frente enfebrecida porque estaba instalado en el café habitual de los Portales de la Plaza San Martín, mortificado por una abrupta volcadura de mi taza y Meredí me preguntaba: ¿No me invita a sentarme? (p. 33).

Podemos constatar, una vez más, que Buendía emplea hábilmente la técnica narrativa de la *construcción en abismo*, sumado ahora al recurso de la *fantasía o sueño diurno* y a la *función predictiva*, ya que al darse cuenta el protagonista de que todo lo que le sucedió, a partir de su primer encuentro con Meredí en el café limeño hasta la propuesta de pacto con el demonio, fue tan solo ficción, únicamente acontecimientos productos de su imaginación, entonces toda esa gran narración se encontraría inserta dentro de nuestro marco ficcional mayor que es el cuento "Meredí" en sí. En pocas palabras, otra vez tenemos un relato dentro de otro relato mayor. Al mismo tiempo, proponer implícitamente el clásico «todo fue un sueño» o «todo fue solo fantasía» en el final del cuento, algo semejante al final de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, aunque parezca un recurso manido, permite vincular la obra narrativa con sus

fuentes psicoanalíticas y reforzar su influencia surrealista. Valles, J. y Álamo, F. (2002), citando a Freud, con respecto a tal recurso, mencionan lo siguiente:

> (…) la fantasía o sueño diurno-, vincula la literatura a esta última –la fantasía-, como propia del hombre insatisfecho; el escritor crearía, en esa especie de sueño diurno o fantasía del hombre despierto (ficción), un mundo fantástico (mundo ficcional), que diferencia de la realidad, pero al que se siente ligado, como continuación y sustitutivo de los juegos infantiles y desde el comportamiento resultante del conflicto entre deseo y realidad (p. 368).

Por último, la *función predictiva*[97] se observa en el hecho de que, al caer en la cuenta el protagonista de que nada de lo vivido ocurrió y que, por el contrario, aún continúa con la mujer misteriosa a su lado, tal como en el principio del relato, su repentina «fantasía» sería entendida como visión anticipadora de lo que le ocurrirá si se deja tentar por el pacto diabólico o, bien de otra manera, sería una marca textual que nos permitiría interpretar que, para desgracia del personaje escritor, su destino es inevitable y, como en un círculo vicioso, todo volverá a suceder demostrándonos así que el hombre no puede escapar del dominio de sus deseos reprimidos.

El demonio del alcohol

El cuento[98] comienza narrándonos el retorno de un escritor limeño, medianamente reconocido, a la ciudad de Lima quien, al llegar en barco, es recibido por sus amigos artistas de la «bohemia maldita». Estos, totalmente ebrios, arman un escándalo y hasta tiran la cámara fotográfica de un reportero al agua. Entre este grupo de beodos se menciona a Joe, Lavinio y Verme, músico, poeta y pintor respectivamente. A diferencia del escritor, aquellos gozaron antaño de una cierta fama que, ahora, está en decadencia. Al día siguiente, uno de ellos va a la casa del escritor para sacarlo del lugar e ir a beber en el bar Zela, antiguo punto de reunión de la bohemia. En el recinto, los bohemios conversan y hacen bromas de la celebridad del escritor. Al acabar la reunión y mareado, este último se lamenta del grupo decadente y del alcoholismo en la que está metido. Entonces, con la finalidad de acabar con su mal y desembarazarse por todas de sus amigos borrachos que día y noche lo atormentan, decide escribir una carta al Club de los Longevos para pedirles un consejo. Ellos le responden que regrese al extranjero, sin embargo, al momento de embarcarse, los artistas borrachos hacen trizas su pasaporte. Nuevamente pide ayuda al club quienes le contestan que el demonio del

[97] Según Álamo, F y Valles, J. (2002), «es la función que, mediante el recurso formal a la profecía, el sueño o el oráculo, anticipa prolépticamente las consecuencias de una situación o acción concreta» (p. 388).
[98] Para nuestro análisis, tomamos la versión aparecida en el libro *Cuentos de laboratorio*, segunda edición (1987).

alcohol se encuentra en Lima y puede ayudarlo. Algunos días después, una nota llega a la casa del escritor con la dirección y día para el ansiado encuentro y el consiguiente pacto. Pasado el tiempo, el escritor llega a la habitación del demonio del alcohol. Este es descrito como un hombre medio calvo, con voz bronca, abotagado y que está afeitándose frente a un espejo y su cuarto, semejante a un laboratorio de alquimista, es una especie de cataduría de licores con muchas botellas. El demonio, quien el escritor lo menciona a veces como «D.H.», le dice que la ayuda le costará cuarenta mil soles, cantidad que utilizará para abrir un bar en las islas Marquesas. El escritor, desconfiado, le pregunta si no les hará daño a sus amigos, no obstante, aquel no responde, solo le remarca que tiene hasta la próxima semana para conseguir el dinero y, finalmente, acuerdan con lo pactado. Luego, el escritor consigue el dinero y el demonio le promete que cumplirá con su trabajo. Pasan los días y el escritor se da cuenta que sus amigos dipsómanos desaparecieron milagrosamente y que no hay ningún rastro de ellos. Esto empieza a preocuparle, pero después recibe una nota del demonio del alcohol diciéndole que venga que todo está arreglado. Enseguida, el literato va a la habitación del demonio y encuentra una escena espeluznante: sus amigos artistas están reducidos en botellas herméticamente cerradas y flotando en aguardiente. Finalmente, el demonio le entrega las botellas y las llaves de la habitación y se despide alegremente desapareciendo del lugar.

Para el estudio interpretativo, podemos dividir el relato en tres segmentos diferenciables los cuales son «Aversión por la bohemia maldita», que va desde el comienzo del relato hasta la frase “ellos se destripaban de risa, me echaban cerveza en la cabeza”; «Pacto diabólico», que va desde “Y el día llegó” hasta la frase “que todo escrúpulo se ahogaba ante la promesa de recobrar mi curación”; y «Embotellamiento demoniaco», que va desde “¡Desaparecieron!” hasta el final del cuento.

Interpretación

En el primer segmento, «Aversión por la bohemia maldita», se nos presenta a los personajes principales del relato, es decir, al escritor y a los artistas de la «bohemia maldita». En esta primera parte se nos expone la naturalidad de la historia que puede resumirse sencillamente en el hartazgo del escritor por esta pandilla de beodos incorregibles que lo buscan solo para beber y que, ante esta situación embarazosa, el protagonista está decidido en buscar alguna solución para escapar del alcoholismo que lo persigue. Por otro lado, las motivaciones también son claras para cada uno de los personajes: lo que el escritor desea es escapar de esta «bohemia maldita» a como dé lugar y, también se infiere, mantener su pequeña fama intacta (recuérdese que cuando

el escritor desembarcó en el puerto de Callao hubo, al menos, algún periodista cubriendo su llegada, después de su estancia en el extranjero) en contraste con la fama ya diluida de los artistas decadentes; en cambio, lo que desean este grupo de amigos ebrios (Joe, Lavinio y Verme) es seguir bebiendo en exceso, cometer actos de vandalismo o de rebeldía pública (ellos tiraron al mar la cámara fotográfica del periodista) y burlarse del escritor y de las convenciones sociales. Incluso, algunos de sus comentarios sobre la literatura o del mundo del arte tienden a ser negativos, vulgares y pesimistas:

> "Hola, he aquí nuestro amigo triunfador" …gritó Lavinio colgándose de una manga. Joe se repuchó los colmillos: "¡Viva el fracaso!", chillo (…) Hola, literato, deja esa mierda de literatura y ven a beber! –me ordenó- (…) "¡es una mierda de literato optimista!"… "¡es un patriota!" …"¡cree en el arte!"…reventaban de risa (…) Y al requerir a Lavinio por su poesía dijo que se fueran al diablo los editores que con lo poco que había escrito se daba por satisfecho (p. 28).

Como afirmamos anteriormente, el inicio de la historia y los primeros acontecimientos se nos presentan hasta aquí con naturalidad, homogeneidad y quietud, es decir, a pesar de mostrarnos un asunto difícil para quien anhele escaparse de las borracheras, los hechos fluyen sin ningún giro narrativo de por medio que desestabilice la situación actual de los personajes. Por otra parte, el mundo representado sigue las leyes naturales del mundo real y no ocurre hasta ahora ningún suceso fantástico.

Asimismo, y entrando a profundidad con nuestra interpretación psicoanalítica, en este apartado podemos identificar cómo se vincula el escritor y el grupo de la «bohemia maldita» con respecto al *yo* y al *ello*, respectivamente, ya que, como argumentaremos más adelante, este peculiar cuento funciona, una vez más, como la representación metafórica del aparato psíquico freudiano y nos revela, al mismo tiempo, la inestabilidad emocional y de personalidad que padece el individuo en su conjunto. Entonces, en ese sentido, la «bohemia maldita» representa al *ello* puesto que, como sabemos, este se define como «fuente inconsciente de toda energía psíquica que contiene la totalidad de los instintos reprimidos y se rige solo por el principio del placer» (DRAE, 2014). Y precisamente el grupo de amigos decadentes se vincula con el placer desmedido (alcoholismo), con las mofas y los actos salvajes sin razón (burlas hacia el literato y ataque hacia el periodista) y con todo lo que esté fuera del orden social o convencional (burlas hacia la patria, hacia el arte tradicional y rechazo a empresas editoriales). Como mencionan claramente Plon, M. y Roudinesco, E. (2008), el *ello* es entendido como «receptáculo pulsional desorganizado, semejante a un verdadero caos, lugar de pasiones indómitas» (p. 263). Mientras tanto, nuestro protagonista escritor

representa la instancia del *yo* ya que, por el contrario, esta es la parte racional y más competente de nuestra personalidad, la que se rige por el principio de realidad y la que se adapta a las restricciones del mundo real (Cloninger, 2003). Y lo podemos constatar en las acciones de nuestro personaje. Él es un escritor de clase media que, por lo narrado en el cuento, actúa acorde a las convenciones sociales y culturales y frecuenta los lugares de la literatura oficial («Durante una conferencia que dictaba en el Ateneo, en medio de mi solemne perorata, se apareció Joe con las manos en los bolsillos»). Además, es de manifiesto que se preocupa por su imagen y por su fama ante el público (exigencias del mundo real) ya que desaprueba los escándalos suscitados por sus amigos (incidentes en el puerto y en el Ateneo) y trata de alejarse de esa mala influencia, aunque, a pesar de no querer ir a beber con ellos, lamentablemente, termina cediendo. Este último hecho nos lleva también a recordar que, según Laplanche y Pontalis (2004):

> (…) el *yo* se encuentra en una relación de dependencia, tanto a las reivindicaciones del ello como a los imperativos del superyó y a las exigencias de la realidad. Aunque se presenta como mediador, encargado de los intereses de la totalidad de la persona, su autonomía es puramente relativa (p. 457)

La autonomía del escritor protagonista es también «puramente relativa» puesto que, por más que trate alejarse de la bebida, cae recurrentemente en el vicio, ya sea porque los artistas decadentes lo obliguen a tomar o ya sea porque simplemente no tiene fuerza de voluntad. Una vez más, varias marcas textuales nos permiten aseverar nuestra idea de que el escritor es la representación literaria de la instancia del *yo*, pero, desafortunadamente, es un «yo débil» que cede a las demandas del *ello*: «Apuraban los tragos y me obligaron a beber con ellos» (p. 28), «(…) Después no recordaba nada. La almohada parecía tener una cara (…) hasta que llegaban ellos y me volvía a emborrachar» (p. 29); «Día y noche eran una pesadilla sin forma. Ellos poseían la indiscutible razón de lo innoble. ¿Qué se puede hacer contra lo innoble? (…) Pero al día siguiente se presentaban los duendes de la neuritis alcohólica. Verdes, amarillos, cárdenos negros… (…) Entonces tenía que beber en pleno día, buscando la hermandad de los borrachos» (p. 30). Sin embargo, también sabemos que el escritor no está sumergido del todo a los imperativos del *ello*, él es todavía consciente de las exigencias de la realidad y del equilibrio que debe recuperar. Es por eso que está decidido a enfrentar a la «bohemia maldita» y a su nociva influencia. Su intención de escapar del problema lo podemos corroborar en algunos pasajes del relato: «Efectivamente empaqué en secreto. Pero los malditos borrachos me aguardaron en el muelle hicieron trizas mi pasaporte (…) ¿Acudir a la policía?... El mal no era tan simple y real. Había que enfrentarse a “algo” cuya extensión yo no conocía. Y era preciso atacarlo

"conociéndolo". Debería usar armas de más alcance» (p. 29); «(…) y les contaba la cita con el Demonio del Alcohol, amenazándolos con quitármelos de encima bajo cualquier pacto» (p. 31). Todas estas acciones descritas se corresponden coincidentemente con la relación que guarda el *yo* con la búsqueda de autoconservación del individuo, tal como lo expone Plon, M. y Roudinesco, E. (2008):

> Las pulsiones del yo están entonces al servicio de la autoconservación del individuo (…) El yo sigue siendo el punto de anclaje defensivo ante las excitaciones internas y externas; su papel consiste en poner freno a los desencadenamientos pasionales del ello y reemplazar el principio de placer por el principio de realidad (pp.1138- 1139).

Con respecto a los artistas bohemios del relato, llama la atención volver a encontrar el nombre de Verme, pintor beodo y personaje del universo fantástico buendiano quien aparece en los cuentos "El baúl" y "Meredí". En "Meredí", el pintor es mencionado por la mujer médium como personaje ficcional del cuento "El baúl" y que Meredí confunde con el nombre de "La pandilla del Baúl". Se le menciona solamente en algunas líneas del relato. En el cuento "El baúl", la obra literaria más representativa de Felipe Buendía, la presencia de Verme es mucho mayor y es uno de los personajes principales de la historia quien obliga al protagonista a meterse en un baúl mágico. Por el contrario, en nuestro relato "El demonio del alcohol", Verme se le describe brevemente como un pintor borracho que gozaba antaño de una fama artística ahora venida abajo: «(…) Verme que alguna vez había tenido genio, ahora se ocupaba de pintarrajear los muros y los manteles de las tabernas» (p. 28). La presencia de este peculiar personaje evidencia la marcada intertextualidad[99] que caracteriza la narrativa fantástica de Buendía y, en general, de los escritores de la Nueva Narrativa de los años 50 en su afán de experimentar y renovar las letras peruanas. Asimismo, en este relato, dicha intertextualidad se puede clasificar como *intertextualidad interna*, según Álamo, F. y Valles, J. (2002), quienes, a su vez, citan a Martínez Fernández:

> Ciñéndose exclusivamente a la intertextualidad, Martínez Fernández (2001: 81) distingue la *intertextualidad externa* o simplemente *intertextualidad* cuando la relación textual se produce entre obras de distintos autores, denominando *intertextualidad interna* o *intratextualidad* al caso producido entre obras del propio autor (cursiva en el original, p. 416)

[99] Para Álamo, F. y Valles, J. (2002), el término de intertextualidad «(…) es originario de Julia Kristeva que (…) le otorga (…) el sentido de la inevitable relación de un texto con los otros de la misma cultura (…)» (p. 415). Asimismo, citando a M. Riffaterre, la intertextualidad se concibe «únicamente en su faceta receptiva como la percepción por parte del lector de las relaciones entre un texto y otros, precedentes o subsiguientes» (p. 415).

En el segundo apartado, «Pacto diabólico», se introduce al personaje el Demonio del alcohol, ser misterioso quien va realizar un pacto diabólico con nuestro protagonista para librarse de la influencia nociva de sus amigos de la «bohemia maldita». En el cuento, el escritor menciona que ya había pedido consulta al Club de los Longevos, sociedad secreta londinense, para que lo ayuden con el problema de los borrachos artistas. Ellos respondieron, lacónicamente, que lo mejor era que se regrese al extranjero. Sin embargo, al momento de abordar el barco, los beodos interceptaron al escritor, rompieron su pasaporte y frustraron su plan de huida. Más adelante, el escritor vuelve a escribir al Club de los Longevos detallándoles su peculiar caso. Finalmente, le responden que el Demonio del alcohol se encuentra en un cuarto alquilado en Lima presto para dar solución a su problema.

En este segmento, la figura del demonio se nos representa como un hombre común con una «voz bronca, como la de los actores que representan a Mefistófeles (…) medio calvo, abotagado, afeitándose en camisa frente a un cacho de espejo» (p. 31). Además, su cuarto «había sido convertida en una suerte de cataduría de licores y recordaba un laboratorio de alquimista» (p. 31), lo que nos da a entender que es una especie de vendedor de licores. Ante esta descripción particular, podemos establecer que la representación del demonio en el cuento pertenece al sistema de lo fantástico moderno (Nieto, 2015), puesto que la imagen del demonio es totalmente desacralizada, es decir, alejada de la típica representación que solemos tener del demonio como ángel caído, enemigo de Dios, ser que mora en el infierno; además su aspecto es para nada monstruoso o repugnante, ni siquiera el personaje demoniaco apela al poder del convencimiento o al poder de seducción, características que suelen estar ligadas al a la figura del demonio fáustico que prevaleció en el siglo XIX. Por el contrario, la representación del demonio es una representación muy humana y que proviene de la misma realidad cotidiana y urbana del personaje principal, pero sin dejar de transgredir y alterar, como veremos más adelante, las leyes naturales del mundo representado en el cual habita nuestro protagonista, quien será testigo del sufrimiento de sus semejantes.

Un hecho llamativo que caracteriza al pacto diabólico es que, a diferencia de otros acuerdos satánicos registrados en la literatura medieval o en la del siglo XIX, es que en este no se comercializa almas a cambio de poder o de conocimiento sobrenaturales, sino que aquí media el pago en moneda, símbolo que refuerza aún más la representación moderna del demonio:

> Por fin y con voz segura, cortante, me dijo: Necesito cuarenta mil soles para abrir un bar en las Islas Marquesas… (…) ¿Me quitará usted de encima a sus pupilos?... –indagué

> desconfiado/ No se dignó a responderme. / ¿No les hará daño? .../ Se encogió de hombros. (p. 32).

En pocas palabras, gracias a este breve pasaje, podríamos interpretar que el relato deslizaría una sutil crítica hacia una sociedad capitalista malsana de mediados del siglo XX, en la cual la empresa productora (el Club de los Longevos) que ofrece un bien o servicio (erradicar a los artistas beodos), mediante su agente (el Demonio del alcohol), se aprovecha pérfidamente de la personalidad impulsiva y emocional del consumidor moderno (el escritor protagonista), quien siente una irrefrenable necesidad por satisfacer sus necesidades (escapar del alcoholismo), aun a costa de su integridad de los demás. Dos pasajes del relato ilustran y completan nuestra idea:

> ¿Debía dudar de la "honradez del Demonio del alcohol?... La respuesta del Club de los Longevos garantizaba toda suerte de trato. (…) -¡Ta… ta… ta!, amiguito, vaya usted a casita. ¡Esto es un trato de caballeros!... Deje que su amigo haga el resto…. ¡Y gracias eh! ¡Gracias por su contribución a la "causa", amiguito!... ¡Je, je, je!... (p. 32).

El escritor, decidido a acabar con su problema a como dé lugar, confiesa lo siguiente: «Además, me era urgente la curación que todo escrúpulo se ahogaba ante la promesa de recobrar mi salud» (p. 33).

Como observamos hasta aquí, y continuando con nuestra analogía propuesta líneas arriba, un aspecto importante que reafirma la interpretación psicoanalítica del protagonista escritor como instancia de un «yo débil» es que busca la solución a sus problemas no mediante su capacidad de resistencia a las tentaciones del *ello*, ni mucho menos tomando en cuenta el principio de realidad para buscar el equilibrio. Al contrario, debido a su autonomía relativa, va a someterse totalmente a las exigencias del *superyó*, personificado en la figura del Demonio del alcohol. Dicho sometimiento, como veremos más adelante, le traerá al protagonista un desenlace trágico incluso para sus amigos. Cloninger (2003) nos explica las consecuencias de un «yo débil» en nuestra personalidad:

> La salud mental requiere de un yo fuerte, uno que se pueda defender en contra de la ansiedad mientras todavía permite al individuo luchar en el mundo real externo con alegría. Un yo débil puede no defenderse en forma adecuada en contra de la ansiedad, o puede requerir que una persona se comporte de manera rígida con el fin de evitar la ansiedad. Si el yo se colapsa, ocurre un episodio psicótico (pp. 45-46).

Este conflicto, ilustrado artística y metafóricamente en el cuento, que sufre el *yo* entre las demandas del *ello* y las exigencias del *superyó* nos revela, finalmente, la radiografía de un individuo sin fuerza de voluntad para hacer frente al placer desmedido,

decirle no alcoholismo o posponer el impulso por la bebida. Asimismo, este relato fantástico, como en muchos otros de la narrativa buendiana, evidencia, una vez más, el interés del autor por mostrarnos personajes conflictuados, la gran mayoría de ellos escritores marginales en contextos oníricos y sobrenaturales, que no es sino la reafirmación por explorar la interioridad del hombre moderno, con todas sus ambivalencias, neurosis y fracturas del alma, quien está en constante lucha interna contra lo que desea y las imposiciones de la norma, ya sean estas individuales o sociales.

En el tercer y último apartado, «Embotellamiento demoniaco», el escritor al fin se libera de sus amigos bohemios, Joe, Lavinio y Verme, gracias al pacto con el Demonio del alcohol. Su existencia «se ordenaba como antaño. Serena. Laboriosa. Positiva…» (p. 33). Sin embargo, empieza a preocuparse por la inexplicable ausencia, repentina y prolongada, de aquellos. Decide buscarlos por todas las cantinas y bares dela ciudad e incluso pide ayuda a la policía, no obstante, todo esfuerzo es en vano: no hay rastro de los dipsómanos por ningún lado. Entonces, le llega una nota del Demoniodel alcohol comunicándole que «Todo está arreglado». Alarmado y pensando lo peor, va hacia la habitación del demonio para pedirle explicaciones y encuentra la siguiente escena macabra y sobrenatural:

> Mis amigos, increíblemente reducidos, flotaban en redomas de aguardiente herméticamente cerradas… No eran más grandes que roedores… Los diminutos párpados fuertemente apretados… Las manecitas palidecidas por el volátil liquido… Joe, Lavinio, Verme… ¡Oh Dios!... ¿qué había hecho de ellos ese viejo canalla?... (p. 34).

Como observamos, las acciones de reducir los cuerpos humanos y encerrarlos en botellas podemos interpretarlas como verdaderos actos de represión y sometimiento por quien ahora ejerce el poder para acabar con los sujetos disidentes, en nuestro caso los artistas decadentes de la «bohemia maldita», quienes, como se ha visto en el relato, constantemente desestabilizan el orden establecido. Dicha opresión tiene dos posibles lecturas: una, de corte psicoanalítica, que relaciona al Demonio del alcohol con el *superyó*, instancia la cual busca que el individuo renuncie a los deseos edípicos y hostiles (Laplanche y Pontalis, 2004) y cumpla las normas sociales bajo un ideal de orden y perfección de manera rígida; la otra, de corte social, que relaciona al Demonio del alcohol con la dictadura política de la década del 50 que vivía el país, particularmente el Ochenio de Odría (1948-1956), en la cual, mediante la Ley de Seguridad Interior, se reprimía violentamente a los opositores del régimen (comunistas y apristas). Por otro lado, el hecho de reducir a los amigos borrachos y guardarlos en botellas como si fuesen monigotes u objetos representa, a su vez, la cosificación del hombre moderno post-

Segunda Guerra Mundial, es decir, el trauma de la deshumanización del hombre al servicio de los conflictos bélicos, sujeto al dominio de los gobiernos totalitarios y sumiso ante un mundo mecanizado e industrializado. Estos actos de coacción que plantea el relato hacen posible establecer semejanzas con "El baúl" y con "De donde no se vuelve" cuentos que, como hemos visto en nuestros análisis anteriores, destacan por tener a protagonistas subyugados por fuerzas internas (ya sean instintivas o coercitivas) que, mediante el tratamiento estilístico de lo fantástico, cobran vida en dobles malvados o en demonios desacralizados. Por otra parte, el hecho de que el escritor busque ayuda en un ser con poderes malignos evidencia que aquel no está preparado para afrontar con madurez los problemas externos de la realidad y, debido a su inexperiencia y constante ansiedad, recurre a lo prohibido sin reflexionar antes en los daños que pueda traer esto a su entorno. El acercamiento del escritor hacia una figura rígida y castigadora también nos manifiesta el vínculo y dependencia hacia la figura paterna dentro del Complejo de Edipo, tal como nos lo recuerda Laplanche y Pontalis (2004):

> Según Freud, la formación del superyó es correlativa de la declinación del complejo de Edipo: el niño, renunciando a la satisfacción de sus deseos edípicos marcados por la prohibición, transforma su catexis[100] sobre los padres en identificación con los padres, interioriza la prohibición (p. 420).

Por último, el elemento sobrenatural transgresor que desestabiliza las leyes del mundo real es la acción de reducir los cuerpos de los artistas y meterlos en botellas con aguardiente herméticamente cerradas. Como observamos, tal suceso extraordinario no proviene de un mundo externo maravilloso ni mucho menos tiene su explicación en la concepción judeocristiana y tradicional que se tiene de lo demoniaco puesto que, como sabemos, este demonio es un ser totalmente desacralizado. Por el contrario, como mencionamos líneas arriba, el hecho sobrenatural emerge de la misma realidad cotidiana y urbana del protagonista reafirmando, así, que nos encontramos ante un relato que encaja dentro de los parámetros del fantástico moderno (Nieto, 2015). No obstante, el que los borrachos hayan sido metidos en botellas de aguardiente como castigo nos lleva a pensar que podría haber una cierta referencia implícita a la *Divina Comedia* ya que, en la obra de Dante Alighieri, el castigo para los pecadores en el Infierno es directamente proporcional al pecado que hubiesen cometido en vida.

3.4. APROXIMACIONES CON EL SURREALISMO

[100] «Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera» (Laplanche y Pontalis, 2004).

En el siguiente apartado de nuestra investigación, revisaremos los siete cuentos restantes de nuestro corpus buendiano en los cuales destacan la fantasía onírica y la imaginación desconcertante en contraste con la representación del mundo real, con la finalidad de ponderar los vínculos existentes con algunos de los postulados del surrealismo. Si bien es cierto que no todos los cuentos pueden ser considerados precisamente como fantásticos ("La casa de Hiedra" presenta solo una breve escena fantástica) y, a su vez, no podrían clasificarse formalmente dentro de nuestros dos pilares temáticos propuestos, el doble y el pacto diabólico, estos, por el contrario, llaman la atención por sus pinceladas oníricas, apariciones fantasmagóricas y obsesiones individuales que nos llevan compararlos con ciertos rasgos del movimiento artístico liderado por Breton. A continuación, realizaremos un breve resumen y comentario a estos siete relatos y mostraremos las características narrativas más resaltantes de cada una de ellas tanto en técnica como en contenido.

3.4.1 "El sueño de un profesor", "Shou", "Viaje a Francia", "Studio des Ursulines", "La espera", "La puerta" y "La casa de Hiedra".

El sueño de un profesor

Tal como su título lo indica, "El sueño de un profesor"[101] tiene como tema principal el sueño de un maestro de escuela quien, luego de una hora pesada de haber dictado clase, cae dormido en el gabinete del profesor de Química. Si bien sabemos que un cuento, para que sea considerado como tal, debe narrar principalmente una historia o una línea argumental definida mediante la sucesión de hechos contados de manera cronológica, observamos, por el contrario, que este peculiar relato sobrepasa los parámetros del cuento tradicional y destaca no por la trama, la cual de por sí es bien sencilla, sino por la manera en la cual se plasma el estado onírico del personaje a través de una narración ilógica y metafórica que tiende a la prosa poética. Palabras que pertenecen al campo semántico escolar se convierten en símbolos y se mezclan con el deseo del profesor de escapar de su rutina laboral a través de una escritura que roza con el automatismo surrealista:

> Una alumna se funde en la ventana que da al hermoso parque. Los lápices, bailando en cada mano sin brazo. El compás –primera bailarina–, por su cuenta. Y siempre ese olor pauperal a juventud. –Señor Profesor… (el cosmos, la Vigilia, se estampan en el mapa). / …he dado un mal paso. /-No es mi culpa, señorita…/ (Un río de libros se escurre por

[101] Publicado por primera vez en 1956 en *Idea, artes y letras*. Nº 29. Octubre-diciembre, p. 8.

> debajo) (…) Mis brazos, hélices, sangrantes remolinearán un caribe atardecer de esquizofrenia (…) De pronto veo allí a mis discípulos constituyendo una clamorosa legión de hormigas cinematográficas (…) "No sé por qué, no puede en profesor, les digo, con su sueldo metafísico, romperse la lengua de cristal, ni explicar la belleza de un papirotazo" (…) De súbito, los golpes en la puerta me despertaron súbitamente. Dormía, pues, en el gabinete del Profesor de Química (p. 8).

Sobre lo que se entiende como «escritura automática», en su libro *¿Qué es el superrealismo?*, De Torre (1959) subraya la importancia de expresar el estado del inconsciente a partir de la definición que otorga Breton a dicho movimiento cultural:

> Pero es André Breton [en el "Manifiesto del surrealismo"] quien insufla al término nueva y definitiva vitalidad, forjando su definición. *Superrealismo*: "automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral". (…) En la práctica, tales teorías tradúcense inicialmente en la "escritura automática" (…), donde lo subconsciente pueda manifestarse sin trabas. Descubren que el azar es el gran vehículo de lo maravilloso y que las imágenes insólitas brotan en aquel estado especial que precede a la llegada del sueño (pp. 17-18).

Y en cuanto a esta técnica narrativa, el ensayista español agrega que:

> Cuando Breton construyó su cosmovisión, el universo solo le parecía abordable por vías menos explotadas que las puramente racionales. La primera de ellas era la exploración del mundo de lo inconsciente, no con fines científicos, sino poéticos, por medio de los sueños hipnóticos en alta voz y de la escritura automática. En términos generales, estos métodos no venían a ser sino el equivalente literario del método psicoanalítico en la terapéutica mental (p. 35).

Por último, el cuento finaliza con un desenlace abrupto en el cual se devela que la historia narrada fue tan solo un sueño y el personaje despierta para continuar con sus actividades cotidianas: «De súbito los golpes en la puerta me despertaron bruscamente. Dormía, pues, en el gabinete del Profesor de Química. Abrí el batiente. La Secretaria me anunciaba la hora de empezar la clase» (p. 8). Tal conclusión nos muestra, una vez más, lo que Álamo, F. y Valles, J. (2002) definen como *fantasía o sueño diurno*, técnica narrativa que vincula la literatura con la fantasía ya que, mediante esta última, el escritor, en esta especie de sueño diurno (la realidad representada), crearía un mundo ficcional que lo terminaría llevando al eterno conflicto entre deseo y realidad. Asimismo, el hecho de que al final del cuento «todo fue un sueño» permite emparentar el relato con el desenlace de "Meredí".

Shou

De diferente temática es "Shou"[102], cuento mucho más extenso que el anterior el cual tiene como eje central la dicotomía entre el deseo y la contemplación. El relato nos adentra en la historia de un joven adolescente y su relación amical con un anciano diplomático, el embajador peruano en China, quien lo maravilla sobre la legendaria historia que hay detrás de los muebles chinos. El tema de la obsesión también se muestra en el joven protagonista ya que este desea algún día poseer el gabinete del aristócrata embajador. El cuento narra, en mayor parte, aquellas visitas y diálogos entre él y el anciano sobre personajes históricos mediante el uso de paralelismos entre el tiempo presente y los escenarios de la China Imperial de la época de la emperatriz Yejonala. En las últimas escenas del relato, tanto es el deseo del joven que hasta sueña con que él es el embajador y tiene bajo su poder los muebles chinos. Además, vuela su imaginación soñando que el viejo aristócrata le presenta a la emperatriz Yejonala en tierras orientales y los tres presencian un teatro mitológico. Finalmente, en una visita, un sirviente le comunica que el embajador ha fallecido. Entonces, intuye que no le ha dejado ningún mueble chino como legado, sin embargo, recibe un papel con la palabra pintada Shou (la cual significa longevidad) y ve en lo alto de la escalera, horrorizado, la figura del embajador aún vivo, esperándolo.

Dicha oposición entre deseo y contemplación, visiones propias del mundo occidental y del mundo oriental respectivamente y que encarnan ambos personajes, se observa en diversos pasajes del relato. El embajador aconseja al joven de abandonar ese deseo de posesión:

> -Debe usted luchar contra el deseo de apropiarse de algo que supuestamente abarque el universo… -me exhortó entrecerrando los ojos -; la propia Emperatriz, que se creía propietaria de aquel vasto imperio, lo degradó en manos de los eunucos (…) En fin, que no hay nada más inextricable y falaz que el sentido de la propiedad y del poder… Pero aun así (y reconozco que el viejo en su oportunidad trató de disipar el morbo que me subyugaba), el deseo que me ha poseído con más fuerza fue el heredar los muebles chinos (p. 131).

Tal discusión nos remite a la filosofía propia del budismo, doctrina que se extendió por gran parte del Asia del Este (China, Corea del Norte y del Sur, Japón y Mongolia) y que pregona la contemplación, el abandono del deseo y de la consciencia

[102] Para nuestro análisis, tomamos la versión publicada en *El baúl* (2014), libro editado por Bruno Buendía Sialer quien reúne en un solo tomo *Cuentos de laboratorio* y *El claustro encantado*. Dicha versión respeta el original.

individual para llegar a la felicidad plena (nirvana)[103]. La presencia del tópico de lo oriental también permite relacionar este cuento con los relatos "El baúl" y "La puerta". En el primero, como hemos visto, aparece Lao como embajador peruano quien rescata al personaje principal de la estridencia de la antigua China, símbolo del *ello* freudiano; y en el segundo, la antigua China atrapa al personaje quien accede a dicha civilización oriental por medio de una puerta mágica sin posibilidad de retorno. Como tentativa de clasificación, incluso podríamos reunir dichos relatos dentro un ciclo titulado como «cuentos chinos». Asimismo, esa predilección por la temática oriental y las reiteradas, no solo menciones, sino representaciones de la Antigua China y su filosofía nos llevan a reafirmar una vez más la influencia surrealista presente en el cuento ya que la oposición del aristócrata embajador hacia ese deseo material individualista nos remite, en ese mismo sentido, al rechazo hacia el racionalismo utilitarista y materialista del hombre burgués del cual el movimiento de Breton quiso «acabar con el reinado de la lógica, desacreditar el racionalismo». Para tal fin, al surrealismo le es menester «exaltar el poder de la imaginación, la excelencia de lo maravilloso» (De Torre, 1959) y, si es posible, adentrarse en culturas milenarias, místicas y alejadas del pensamiento occidental.

Por otro lado, los sueños, como reflejos del deseo reprimido y que permiten el acceso al inconsciente, también están presentes en algunos pasajes del cuento. Es en uno de estos sueños que el protagonista se siente realizado y goza del estatus privilegiado, aunque artificial, que le da la posesión del gabinete de los muebles chinos. No obstante, el sueño, al mismo tiempo, se vuelve pronto en una pesadilla la cual revela el profundo temor de sentirse descubierto como farsante y perder sus posesiones orientales tan preciadas:

> Imbuidos en cuerpo y alma de sus tareas, los cantoneses al mando de Li, heredados con el mobiliario, queman varillas aromáticas y dan cuerda a la ortofónica. Ordeno interrumpirla. Que abran las ventanas. Refiero a mis amigos las historias del viejo que naturalmente han pasado a mi repertorio. Hago hincapié en lo del robo del sello imperial. Creo que los cantoneses se ríen de mi impostura. Herido de mi amor propio, provoco una torpeza y va a dar al suelo el más valioso jarrón de la dinastía Ming. Reúnen y

[103] «Ver la vida pasar. El arte de la mirada neutra o lo que los yoguis llaman la mente neutral. Aquella que observa con el desapego y la distancia del Buda. No se implica en la acción, el deseo, la manipulación ni la elaboración de ningún plan. (…) En ella no hay demanda ni ansiedad y mediante un estancamiento de la mente que permanece anulada sin capacidad de elección, podemos despertar la percepción verdaderade la realidad. Desde la perspectiva budista, esta forma de contemplación o conciencia plena surge cuando desaparece el deseo, entonces la persona entra en el estado de *arahant*. Este arte de contemplar lo que acontece, sin más, es una de las grandes lecciones del Buda y de todos aquellos que hallaron la iluminación» (Racionero, 2019). Recuperado en: https://www.lavanguardia.com/magazine/buena-vida/mirada-oriente-contemplar.html

> numeran los pedazos, sin la más leve consternación. En silencio, cada pieza es técnicamente cohesionada y surge el jarrón en su sitio habitual. Pero, se me ha entreverado el hilo conductor de la narración, se me endurece la lengua y despierto gritando… «mis muebles, mis muebles… el viejo está vivo, mátenlo…» (p. 133).

Los sueños tienen un papel destacado en el movimiento surrealista así también los sentimientos intensos tales como la obsesión, los comportamientos maniáticos, la frustración, entre otros. En palabras de Reyzábal (1998), recordemos que el surrealismo busca:

> exaltar el papel del subconsciente, destacando sueños, fantasías y magia. Muchas de sus obras revelan desasosiego, y es frecuente la aparición de motivos como el de la muerte, el amor enloquecedor (…), la libertad total, etc., mediante imágenes insólitas y, a veces sobrecogedoras (p. 74).

Finalmente, mediante un tratamiento ambiguo de la escena final, el elemento sobrenatural que invade desde sus adentros al mundo cotidiano del protagonista y, por lo tanto, lo horroriza es la visión de la figura aún viva del embajador, ataviado con gorro, bastón y parado en lo alto de la escalera. Lo curioso es que este lo espera quizás para continuar en la habitación con aquellas largas conversaciones sobre la Antigua China acompañados de un té o para seguir disfrutando juntos del teatro fantástico y mitológico de la emperatriz Yejonala. Lo cierto es que el joven se siente apenado por la muerte de su viejo amigo y declara que reinventando la soledad del anciano «reinvento el remordimiento». Tal desenlace permite considerar al cuento "Shou" como dentro del fantástico moderno y, a su vez, cercano al relato de aparecidos.

Viaje a Francia

En lo que respecta a "Viaje a Francia (Unas vacaciones del empleado del Banco de España)"[104], este cuento se diferencia del resto en ser uno de los pocos relatos en donde los acontecimientos son contados por un narrador omnisciente. Esta estrategia narrativa provee una mayor credibilidad u objetividad a la historia relatada, a pesar de que, como veremos más adelante, los hechos se tornan totalmente insólitos para el personaje principal.

El cuento aborda la historia de un modesto trabajador del Banco de España que pasa sus días en una sencilla pensión de Madrid y que, un día, decide irse de vacaciones a París tal como lo había planeado hace años atrás. Este trabajador, además, es un declarado francófilo amante del arte neoclásico y romántico francés y, sobre todo, de

[104] Para nuestro análisis, tomamos la versión de la segunda edición del libro *Cuentos de laboratorio* publicada en 1987 bajo la Editorial Perla-Perú a cargo de Bruno Buendía Sialer.

los sucesos históricos que involucran al emperador Napoleón Bonaparte (incluso gustaba decirse a sí mismo tener «los ojos de azul grisáceos como los de Napoleón»). Luego de tomar el tren para ir a su destino, y de apearse en un par de estaciones después, nota que, al desembocar en la Estación del Norte de Madrid, alrededor de él no hay ninguna persona en el lugar, ni siquiera algún viajero, transeúnte o vendedor de billetes. Busca por todos lados señales de vida, pero es en vano: no hay ningún alma por ninguna parte. Lo curioso es que, a pesar de ello, van llegando los trenes con normalidad, aunque no se observe nunca quien los maneja. Decide subir automáticamente a uno, pero descubre que dentro de los vagones tampoco hay pasajeros. Muy extrañado, y a la vez asustado, resuelve que lo mejor es regresarse a su pensión por lo que termina bajándose finalmente en la Estación Banco de España. De repente en dicha parada, empieza a presentársele visiones sobrenaturales del fusilamiento de la Moncloa; con asombro observa el retorno de los soldados vencidos de la *Grande Armée* sobre la estación ferroviaria; divisa la viva imagen del emperador Bonaparte montado sobre su caballo blanco; al otro lado del túnel se le aparece la tumba de mármol rosado de los Inválidos; e incluso emergen escenas fratricidas de la guerra civil española de 1936. Aterrorizado por tales apariciones, busca ascender a la superficie a como dé lugar para alcanzar la luz del día, pero entonces una muchedumbre de personajes sombríos invade nuevamente el subterráneo y pasan ante él soldados y jinetes heridos, hediondos y putrefactos, que luego terminan por perderse en el fondo del metro. Después del fantasmagórico suceso, inesperadamente un hombre común desciende por las gradas con paso despreocupado. El empleado del Banco le interroga desesperadamente si no ha visto a los espectros pasar. Sin embargo, el hombre niega rotundamente aquello, le dice que lo que ha visto pasar, en realidad, era un grupo de obreros yendo al trabajo. Entonces, el empleado le pregunta qué día es a lo que el hombre responde que quince de octubre. Alarmado, el protagonista cae en la cuenta que han pasado inexplicablemente varios días desde que llegó a la primera estación del tren. De vuelta a la pensión, la patrona y los pensionistas lo reciben calurosamente y, muy curiosos, le interrogan sobre su viaje a Francia, pero este, agobiado por el chocante incidente, solo quiere dormir en su cuarto. Al amanecer, entre el sueño y la vigilia, se le presenta la imagen del Café de la Paix y el empleado empieza a gritar «Palafox» creyendo haber descubierto al posible autor de su desafortunada experiencia. Este apellido, a su vez, hace referencia al personaje histórico José Palafox que participó en la Guerra de Independencia. Finalmente, al ingresar a la habitación, la mucama le explica a la patrona que quizás ese tal Palafox sea aquel estudiante murciano que le gastaba bromas al pobre empleado y que se marchó el año pasado.

Como observamos, las características más resaltantes del relato son los elementos sobrenaturales (las apariciones fantasmales) y la ambigüedad del desenlace (incertidumbre por saber si lo que ocurrió fue real, un sueño, o producto de una mente enajenada) que permiten ubicar al cuento dentro de lo fantástico moderno. Recordemos que, según esta clasificación, la otredad no es externa, como ocurre en el fantástico clásico, sino interna, surge de la cotidianidad del personaje principal y termina por transgredir la realidad representada. Además, la ambigüedad, estrategia literaria esencial del fantástico moderno, es el ropaje con el que aparece dicho paradigma con la finalidad de provocar «la irrupción insólita, casi insoportable» de lo sobrenatural, puesto que el texto entero es ya de por sí una «inquietud monstruosa», es decir, el desasosiego invade la historia al no comprenderse si lo que pasó fue real o no (Nieto, 2015). Por otro lado, la francofilia que cultiva el protagonista está muy ligada al elemento insólito (las apariciones espectrales de personajes bélicos e históricos) puesto que lo sobrenatural es la manifestación de su atracción desmedida hacia eventos y personas del pasado francés. Desde el comienzo del relato, se configura el anhelo del protagonista por irse de vacaciones a París. Además, posee en su cuarto reproducciones de cuadros de Jacques-Louis David, Eugène Delacroix y de Jean-Louis-Ernest Messonier; se compara físicamente con Napoleón; se considera a sí mismo un «bonapartista anacrónico»; e incluso, al esperar el tren, canta algunos versos de la Marsellesa. En consecuencia, los deseos profundos del personaje afloran, toman realidad, se convierten en su pesadilla y deambulan en su cotidianidad atormentándolo. Acorde con los rasgos del fantástico moderno, Nieto (2015) menciona que:

> En el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños, sino que están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser humano (…) el fantástico moderno (…) ubica la otredad en el interior del hombre (…) lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico (pp. 134-139)

Y es justamente la otredad, es decir, el elemento sobrenatural transgresor, que viene del mismo protagonista e invade toda su realidad. En pocas palabras, el remordimiento que siente por ser francófilo y apolítico subyace en lo más profundo de su ser y se materializa en apariciones fantasmales. Inclusive, el empleado del banco llega a suponer que las visiones terroríficas son producto de su «falta de convicción política». Sin embargo, como sabemos, la causa de lo sobrenatural queda en el terreno de lo inexplicable:

> ¡Espera!, -se dijo- lo que ocurre es justamente que se me castiga a causa "de que no tengo convicciones políticas" y añádase a esto mi admiración por Bonaparte que "precisamente invadió nuestra patria" y los huesos de los que pelearon (…) se la han tomado conmigo" (p. 79).

Finalmente, el hecho de ser francófilo y apolítico es un comportamiento que le procura goce y que distingue al protagonista del resto. No obstante, notamos que es un placer culposo puesto que lo que más adora es, a su vez, lo que más le atormenta y le desentona de los demás. Por ello, en el relato, el remordimiento se metaforiza en lo fantasmal mediante el paradigma de lo fantástico moderno. Dicha *filia* nos lleva a una fuerte fijación hacia lo francés. Desde la óptica del psicoanálisis, según Laplanche y Pontalis (2004), la fijación:

> (…) hace que la libido se una fuertemente a personas o a imagos, *reproduzca un determinado modo de satisfacción*, permanezca organizada según la estructura característica de una de sus fases evolutivas. La fijación puede ser manifiesta y actual o constituir una virtualidad prevalente que *abre al sujeto el camino hacia una regresión*. El concepto de fijación forma parte, en general, de una concepción genética que implica una progresión ordenada de la libido (fijación a una fase). Pero, aparte de toda referencia genética, también se habla de fijación dentro de la teoría freudiana del inconsciente, para designar el modo de inscripción de *ciertos contenidos representativos (experiencias, imagos, fantasías) que persisten en el inconsciente en forma inalterada*, y a los cuales permanece ligada la pulsión (Énfasis nuestro, p. 156).

Ciertamente, este deseo inconsciente tiende a la regresión, a buscar hacia atrás y con nostalgia ese objeto perdido, sin embargo, el hombre queda insatisfecho y sin colmar ese vacío interno (Danieri, 2015). En este cuento fantástico, dicha regresión está simbolizada y reforzada no solo en la aparición espectral de personajes históricos del pasado francés, sino también en el desfase temporal que sufre el protagonista al entrar en conflicto el tiempo de la realidad (la época moderna) con su tiempo idílico (la época gloriosa del Imperio napoleónico).

Studio des Ursulines

"Studio des Ursulines"[105] es un relato breve cuyo título hace referencia al viejo cinema parisino, lugar de recuerdo y fantasía para el protagonista quien evoca con nostalgia a su amada. La historia, narrada en primera persona como la gran mayoría de relatos del autor, empieza con el personaje principal vagando por las calles de Buenos Aires. De pronto, este se topa con un cinema y lee en la marquesina que se trata del

[105] Dicho cuento se encuentra publicado en la página 13 de la revista *Alborada*. Año 15. Nº. 16 del año 1983.

“Studio des Ursulines” de París, lo cual lo deja «estremecido hasta las lágrimas» ya que fue ahí donde conoció a Sophie. El protagonista ingresa al local con la intención de encontrarla. Es, entonces, a partir de ese momento que comienza una serie de eventos donde se mezcla la realidad y la fantasía, con referencias al cine, y que finalmente desembocan en el despertar de un sueño interrumpido. Una vez dentro de la sala de cine, el protagonista nota que Sophie aparece en la escena de un filme titulado “Síntesis plástica de las facciones de una mujer” en la cual se la observa descendiendo una escalera. Luego de sentarse en una butaca, de pronto, nuestro héroe se da cuenta que su amada se encuentra ahora a su lado, inmóvil, sonriendo a la película. Entonces, trata de entablar una conversación con ella, pero es interrumpido por el portero quien le hace ver que la mujer es en realidad un maniquí. Empavorecido y burlado, el protagonista abandona su asiento y se escabulle detrás de la pantalla para escapar del portero quien increíblemente se reduce de tamaño cual enano con voz aflautada. De repente, nota que el guardián se parece mucho a un viejo portero que cuidaba un edificio en Lima, así que le pide que le traiga algo con qué vestirse ya que se percata que está desnudo. La imagen de Sophie continúa siendo proyectada hasta que finalmente el rollo del film termina y el protagonista, desorientado, desnudo y sin dinero, descubre que realmente estaba, otra vez, en un cine desconocido de Buenos Aires. Entonces, el portero llega con su abrigo y le reprocha esa manía de meterse en cinemas abandonados.

En este cuento observamos, nuevamente, el gran peso de lo onírico sobre la composición narrativa, plagada de acciones fantásticas y secuencias absurdas, a pesar de su simplicidad argumental. Además, encontramos correspondencia entre sueño y película en la que ambos, mediante el pacto de ficción[106] o el acceso al inconsciente, uno se desconecta temporalmente de la realidad. El cine, como arte narrativo, nos presenta un mundo inventado el cual disfrutamos y muchas veces nos identificamos por la historia propuesta. De manera semejante sucede al ingresar a las profundidades del sueño. En nuestro inconsciente, el sueño proyecta la realización alucinatoria de nuestros deseos reprimidos, como en un filme, con la particularidad de estar revestido mediante un lenguaje de imágenes enigmáticas e irracionales. En el relato, el deseo latente de quien sueña o alucina, en este caso el protagonista, es de volver a encontrar a la amada, lo que le trae nostalgia al observar los cinemas ya que estos le recuerdan la carencia de

[106] También llamado «pacto narrativo». Según Álamo, F. y Valles, J. (2002), se entiende por tal, dentro de la situación comunicativa generada en el acto de enunciación y la consecuente relación pragmática entre locutor y alocutor, entre autor y lector, el acuerdo contractual implícito de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales. De este modo, el texto narrativo se sitúa de suyo, dentro de la comunicación literaria, en el marco de una convención pragmática que reconoce su estatuto ontológico ficcional (p. 491).

su objeto de deseo (Sophie). Por otro lado, la ambigüedad, como recurso literario, nos deja con la incertidumbre de saber si es un hombre enajenado que alucina siempre con aparecérsele el "Studio des Ursulines" con cada cinema que encuentra por las calles de Buenos Aires o si es un hombre enajenado que, en esta ocasión, ha soñado todo lo que aconteció en el relato. Sueño, alucinación e incluso obsesión son también temáticas presentes. Por último, el autor hace nuevamente uso de la técnica narrativa conocida como *fantasía o sueño diurno* que refuerza la idea del deseo del hombre insatisfecho el cual se encuentra en conflicto con la realidad (Álamo, F. y Valles, J., 2002).

La espera

"La espera"[107] es uno de los microrrelatos fantásticos más difundidos y antologados del autor. Este cuento bien podría también incluirse en un ciclo de relatos sobre aparecidos, tal como "Viaje a Francia" o "Shou", pues la trama, en su desenlace, nos trae la presencia de un fantasma o alma en pena que transgrede la realidad del protagonista. Un día caminando por las calles del Barrio Latino en París, al protagonista se le acerca un árabe a quien lo conocía de vista. Este último, con voz angustiosa, le pide que le preste su habitación para descansar, sin embargo, el protagonista le niega rotundamente y continúa despreocupado su camino, aunque para sus adentros confiesa estar «muy regocijado por mi crueldad». En la noche, él se entera que el árabe se había suicidado tirándose al río Sena. Entonces deduce, muy seguro, que el motivo de su muerte se debió a su impiedad por negarle ayuda «al punto de repugnarle la humanidad. Mi respuesta había sido la gota que rebasó su desesperación» (p. 83). Luego, al regresar muy tranquilo a su hotel, de repente nota que en su habitación la luz está encendida. Asustado, ingresa y encuentra al árabe sentado en la cama. El protagonista le pregunta «¿Qué haces aquí?» a lo cual el árabe responde «Estoy esperando a que me saquen del río» (p. 84).

La línea final del cuento («Estoy esperando a que me saquen del río») nos permite deducir y, a la vez, afirmar que, efectivamente, el protagonista se encuentra ante la presencia del espíritu de alguien que murió recientemente y de manera trágica. Tal suceso sobrenatural transgrede totalmente la realidad representada en el relato (y, por supuesto, la realidad cotidiana del protagonista) por lo que nos lleva a catalogar a la narración como un cuento fantástico. Por otro lado, lo que llama la atención es que cualquier persona, ante la aparición de un fantasma o espíritu, por lo general, se

[107] Publicado por primera vez en 1959 en la antología *Literatura Fantástica*. Tomo I. preparado por el mismo Felipe Buendía bajo el sello Ediciones Tierra Nueva. También se encuentra en el libro *La Generación del 50*. Antología del investigador José Antonio Bravo editado en 1989. Para nuestro estudio, tomamos la que aparece en 1959.

aterroriza o escapa del lugar. Es curioso que nuestro protagonista haga todo lo contrario: no se espanta, ni abandona el lugar asustado. Ni siquiera el cuento nos muestra una escena en la cual él se cuestione si lo que ha visto ha sido real o no o tenga la intención de encontrar una explicación a tal evento espectral ya sea en la religión (por lo común, según algunas creencias populares, las almas en pena pueden aparecerse en el plano real) o en el razonamiento lógico (quizás solo sea su imaginación o en realidad no murió). No obstante, a causa de la brevedad del microrrelato, lamentablemente no tenemos algún pasaje el cual permita desarrollar más la trama. A pesar de ello, lo que también es llamativo es que, ante la aparición, el protagonista simple y escuetamente interroga «¿Qué haces aquí?» como si tal espectro no le sorprendiera en lo absoluto y más bien lo que le inquieta es el por qué se encuentra en su cuarto y no en otro lugar. Todo esto, nos lleva, entonces, a clasificar este cuento fantástico como propio del fantástico moderno ya que, en dicha categoría, a diferencia del fantástico clásico, los personajes no cuestionan el hecho sobrenatural, sino que, si bien puede existir una sorpresa de por medio al principio, lo toman como algo normal (puesto que lo sobrenatural ya ha transgredido e invado toda la realdad circundante desde dentro) y, luego, continúan con sus acciones cotidianas. Como bien lo señala Nieto (2015):

> (…) la extrañeza pocas veces es un elemento de importancia transcendente, y sin ser un mundo maravilloso –utilizando el concepto que utiliza Todorov– es un lugar propicio para albergar un motivo oculto, que de un momento a otro saldrá a la luz, a la superficie, al mundo consciente. Por ello para «ocultar» el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural, provocando «ausencia de sorpresa» (p. 147).

Y agrega:

> (…) existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno es, en sí, extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla. (…) la realidad se ha poetizado e inmaterializado o, en otras palabras, se ha *extrañizado*. (Énfasis en el original, pp. 167-168).

En cuanto al árabe, este nos remite a la cultura del Medio Oriente y su presencia en el cuento no es casual, al contrario, la elección de este personaje refuerza la idea de que lo fantástico y lo insólito proviene del mundo Oriental y contrasta con nuestro mundo Occidental, caracterizado por su racionalismo y cotidianidad. Asimismo, se puede leer entre líneas que existe una suerte de crítica social contra el racismo puesto que observamos un mal trato del protagonista hacia los árabes como sujetos migrantes[108]

[108] Según un informe del diario ABC Internacional (2017) redactado por Juan Pedro Quiñonero y titulado "Francia, primer país musulmán de Europa", publicado el 1 de diciembre de 2017, «Francia se está convirtiendo en el primer país musulmán de Europa, cuando la población musulmana es más joven y crece

que recrea la deshumanización de la sociedad post segunda guerra mundial. Por otra parte, la aparición sobrenatural del alma en pena o fantasma que se ha manifestado en la habitación nos llevaría también a interpretar que en realidad no puede descansar en paz debido a que todavía guarda un profundo rencor no resuelto hacia el protagonista y viene a encararlo por su mal trato, sin embargo, una venganza o revancha no se muestra en el relato debido a la brevedad del mismo y por el desenlace contundente. En ese sentido, entonces, habría un sentimiento de obsesión por parte del árabe que ha traspasado el terreno del más allá. Finalmente, en este microrrelato fantástico el aparecido simbolizaría la culpa oculta del protagonista, pero exteriorizada y personificada en espectro el cual viene a atormentarlo por su falta de humanidad y por su crueldad hacia quien es extranjero en un país de inmigrantes.

La puerta

"La puerta"[109] es otro microrrelato fantástico que presenta estrechos vínculos con los cuentos "El baúl", "De donde no se vuelve" y "Shou" tanto por el tema de la China imperial como por la trama. Esta breve narración nos presenta la historia de un joven aventurero que gustaba de vagar por el barrio oriental de Lima desde hace más de veinte años. Un día, apoyado en un portalón, un chino le hace señas. Intrigado, y sintiendo un presagio, el protagonista acude al llamado. Con mucha zalamería, el oriental le invita a ingresar mientras que el joven piensa que se trata de alguna función teatral. El chino niega aquello y solo repite «¡Chung-Kuó!... ¡Chung-Kuó!». Para no ser tomado como cobarde, el protagonista finalmente ingresa y la puerta se cierra tras de él. Ante sus ojos se le aparece la visión de «la China tal cual es» y él en medio de una «populosa ciudad chinesca». Por último, el protagonista confiesa que, desde entonces, se encuentra en el Oriente con el temor de olvidar su propio idioma e incluso su propia identidad. A veces, se topa con uno que otro occidental a quienes les explica su caso, pero nadie le cree y solo le depositan monedas creyéndole mendigo. Termina declarando que jamás ha vuelto a encontrar «la puerta fatal» que lo llevó a ese lejano lugar.

Como mencionamos anteriormente, "El baúl", "Shou" y "La puerta" pueden fácilmente incluirse dentro de un ciclo de «cuentos chinos» ya que el tópico de lo oriental está presente en cada uno de ellos, pero mediante un tratamiento diferente. Así, la presencia de la China Imperial en "El baúl" simboliza la instancia del *ello*. Aquella se la

más rápido en todo el continente. Según el Pew Research Center (PRC), en Francia había el 2016 unos 5,72 millones de musulmanes, en torno al 8,8 % de la población».

[109] Publicado en "Cuatro relatos de Felipe Buendía" en la revista *Cultura peruana*. Nº 131. Mayo de 1959, p. 12.

representa como un lugar maravilloso, placentero, pero, a su vez, de algarabía excesiva y aplastante en el cual es fácil caer en la tentación del deseo y perderse en sus confines para siempre. En cambio, "Shou" nos presenta una visión más positiva de dicha cultura milenaria como símbolo de contemplación, de equilibrio y de abandono del deseo frente al racionalismo utilitarista y materialista del hombre burgués. Al mismo tiempo, lo oriental está muy vinculado a la imaginación y al sueño. No obstante, es en "La puerta" que la temática de lo oriental es representada nuevamente de manera negativa como un lugar sin retorno, aspecto que, a su vez, lo emparenta con el relato "De donde no se vuelve". Asimismo, la China Imperial simboliza la instancia del *ello* y se la representa en el relato como un lugar recóndito y sin comunicación con el mundo occidental de la que solo se accede a ella mediante una puerta mágica. Es ahí donde ocurre la pérdida de identidad, es decir, la disolución del *yo*. Por otro lado, las palabras que pronuncia el extraño chino nos permite afirmar que, efectivamente, el protagonista se encuentra en un periodo remoto de la historia de China puesto que la palabra «Chung-Kuó» remite al nombre tradicional de dicho imperio. Según Perkins en su *Encyclopedia of China* (2013):

> ALL UNDER HEAVEN. The belief held by early Chinese kings and the emperors who succeeded them that China is the center of human civilization. This is related to the traditional name for China, Zhongguo, (Chung-kuo), the "Middle Kingdom" or "Central Kingdom" [110](p. 9).

De igual manera, esta palabra en el cuento hace referencia a la dinastía Tang (618-907), periodo histórico en la que, como notamos, el protagonista se encuentra atrapado en el tiempo. En palabas de Alcalde (2021):

> (…) el Imperio chino [de la dinastía Tang] va a ir desarrollando la visión de ser un *Reino Medio (Chung Kuo)*, en el centro del mundo, rodeado de una periferia de Estados inferiores. Transmite la idea de un imperio universal y se mantiene muy distante de la noción de una igualdad básica de los Estados que Occidente va a consagrar en el siglo XVII en Westfalia (énfasis nuestro, p. 43).

En cuanto a la trama, "La puerta" se asemeja a "El baúl" ya que los protagonistas encuentran la Antigua China oculta del mundo real y solo acceden a ella mediante un objeto mágico. Además, el barrio chino, símbolo de anclaje con el mundo real, siempre está presente en la vida de ambos personajes. En "El baúl", el protagonista vuelve al barrio chino de Lima luego de ser rescatado de la perdición del mundo atemporal por el Dr. Lao, pero, al regresar, se da cuenta que está «desdoblado» y que su cuerpo aún

[110] TODO BAJO EL CIELO. La creencia sostenida por los primeros reyes chinos y los emperadores que los sucedieron de que China es el centro de la civilización humana. Esto está relacionado con el nombre tradicional de China, Zhongguo, (Chung-kuo), el «Reino Medio» o «Reino Central» (Traducción nuestra).

sigue metido en el baúl. En cambio, en "La puerta", el protagonista gusta mucho de deambular por el barrio chino en busca de aventuras. Sin embargo, al ingresar por la puerta mágica y encontrar la maravilla de la China Imperial, ese placer por lo oriental se torna en displacer puesto que comprende que permaneciendo ahí corre el riesgo de perder progresivamente su idioma y su autoconsciencia hasta el punto de ser absorbido por lo que más ama (lo oriental) sin ninguna posibilidad de rescate. En ese sentido, vemos su predilección siendo transformada en pesadilla. Por otro lado, al comparar el cuento con "De donde no se vuelve", notamos que ambos relatos presentan protagonistas atrapados en otro plano de la realidad (el primero, en el abismo; el segundo, en la China Imperial) y que están sometidos por una fuerza mayor, oculta y dominante que no es sino la representación simbólica de una instancia particular de la psique humana: el *superyó* y el *ello* respectivamente. Si "De donde no se vuelve" relata metafóricamente la represión del *superyó* sobre el *yo* y, a la vez, la suplantación de aquel sobre este último; "La puerta", en cambio, retrata, vía el relato fantástico moderno, la absorción del *yo* hacia el dominio del *ello*, terreno donde encontramos el placer de lo oriental (el barrio chino, ordinaria, temporal), pero mil veces en su máxima expresión (China Imperial, fantástica, atemporal). Finalmente, nuestro relato se podría interpretar como el miedo al triunfo del *principio de placer* sobre el *principio de realidad*, el miedo a no volver al equilibrio inicial y el miedo a la pérdida de identidad («Corro el peligro de olvidar…hasta de quien soy»).

La Casa de Hiedra

"La Casa de Hiedra"[111] es un cuento que, según nuestra interpretación, y a diferencia de los demás relatos estudiados, no calificaría como cuento fantástico debido al tratamiento estilístico de ciertos elementos temáticos que aparecen en la trama. La historia gira en torno a un joven escolar del Colegio Guadalupe que visita cada jueves al director para azotarlo en su despacho como parte de un ritual privado. En el lugar, las pinturas y las efigies de las antiguas autoridades del colegio cobran vida y se ríen del director por su ineptitud y pasividad. Luego de esta singular escena, una noche, el escolar se reúne con un niño violinista para que toquen ante una familia excéntrica que ama la música. Ellos son presentados por intermedio de Peloduro, el inspector. Ya en la Casa de Hiedra, con piano y violín, entonan el «Humoresque» mientras que hija y madre viuda bailan desnudas al son de la danza zíngara hasta el amanecer. Estos encuentros musicales y de bohemia se repiten durante todo el año y convierten famoso

[111] Publicado en 1984 en *El claustro encantado, Meredí y otras historias* por la Editorial Perla Perú. Para nuestro estudio, tomamos la versión que aparece en el libro *El baúl* de 2014 bajo la editorial El Baúl Editores la cual respeta la versión original.

el lugar al punto de ser frecuentado por gente de la alta clase social, al mismo tiempo que se da a conocer la muerte del director del Guadalupe. Finalmente, bajo el contexto de la toma de Paris por los alemanes, los amigos terminan separándose: Peloduro se va a otro plantel, el niño violinista emprende el exilio, en cambio, el joven protagonista continua «atado al piano por la persecución de las danzarinas».

A pesar de que en la escena del castigo encontremos ciertos objetos que, de manera sobrenatural, empiezan a cobrar vida, tales elementos fantásticos no son razón suficiente para determinar que estemos ante un relato fantástico. A continuación, reproducimos dicho suceso aludido:

> Entonces el Director me llamaba a su lado y bajábamos a su despacho; y en aquella hediondez de anaqueles (…) el Director tímidamente me alargaba una fusta, a la espera de mis reproches. -¡Es usted un mal alumno y vamos a azotarlo! –le espetaba yo repantigado en el sillón de su escritorio. El Director asentía con la mirada baja y entonces las efigies de la galería de los Directores extintos se agitaban y se revolvían en sus marcos de moldura barroca. Yo distinguía claramente a mi tío el director del «Alfonso Ugarte», alineado allí en la galería de óleos, y todos gritaban agitando los puños: -«¡Azótenlo, azótenlo, siempre fue un pésimo alumno y un calumniador…por recompensa maligna lo han convertido en Director a ese ignorante, pisoteando los derechos ajenos…! ¡Vamos! ¡Azótenlo!» A los primeros ramalazos, el Director se retorcía sin exhalar queja. Pero al arreciar la latiguera, se aferraba a los bordes del escritorio (…) y caía en el alfombrado ahogando sollozos. A ese punto, apiadado «¡ya basta, póngase Ud. de pie!», le decía «ha sido suficiente por hoy» y aplacaba a sus enardecidos colegas, «¡silencio, hasta el próximo jueves!»..., «gracias», se limitaba a expresar el Director y yo le enjugaba el llanto ayudándolo a erguirse. (p. 171).

Como observamos, el hecho que los cuadros cobren vida, tema recurrente en los relatos clásicos de terror y que tiene su origen en las novelas góticas, no justifica que "La Casa de Hiedra" sea considerado como cuento fantástico ya que el tema o el elemento no define el género en mención, sino el tratamiento que se le da (Nieto, 2015). Esta consideración se explica en que, por ejemplo, tenemos un fantasma, un demonio o cualquier ser sobrenatural que aparezca en alguna narración. La narración sería fantástica si los elementos mencionados fuesen tratados bajo una estrategia textual que incluya lo siniestro y la intención de mostrarnos la transgresión, ya sea interna o externa, de la otredad en nuestro mundo real evidenciando, así, las fisuras de este último. Por el contrario, si dicho fantasma o demonio apareciera en algún cuento parodiado o ajeno a un tratamiento fantástico el cual busque minar nuestra certidumbre de lo que es real o no, entonces no estaríamos ante un relato fantástico. Como caso ilustrativo, tenemos la famosa obra *El fantasma de Caterville* de Wilde considerada por la crítica como un relato

humorístico y paródico que, mediante el uso de ciertos elementos sobrenaturales, realiza una crítica hacia el materialismo burgués americano. Por otro lado, un animal u objeto de lo más cotidiano como un conejo, un espejo, un baúl pueden resultar tan fantásticos como cualquier relato de terror o narración surrealista. Todo dependerá del tratamiento que se les dé.

En ese sentido, en “La Casa de Hiedra”, el tratamiento estilístico que se da a las pinturas vivientes se representa bajo una forma paródica que no busca transgredir la realidad cotidiana de los protagonistas y llevarlos a la angustia ante lo siniestro, sino más bien reforzar la idea de la revancha del alumnado hacia la autoridad, representada por el azote hacia el director y la caricaturización del Colegio Guadalupe, a través de la burla y del elemento fantástico desprovisto de su carga terrorífica (recordemos que los cuadros de los antiguos directores se burlan del máximo jefe escolar). Asimismo, a excepción de dicha escena, el cuento es narrado de manera realista y, por momentos, jocosa acordes a los recuerdos de un colegial que gusta de la vida nocturna y de la música. Por último, es claro el contraste entre el Guadalupe, espacio de orden y normas, y la Casa de Hiedra, espacio de desenfreno y bohemia.

De esta manera, hemos recorrido e interpretado, bajo la perspectiva psicoanalítica freudiana, la mayor parte de la trayectoria literaria fantástica de Felipe Buendía (1927-2002) la cual nos lleva a un universo ficticio de trece cuentos llenos de símbolos minados por la ambivalencia de la realidad, los sueños, los objetos mágicos cotidianos, los viejos y lejanos mundos orientales, etc. y que de entre todos estos tópicos sobresalen como pilares narrativos los temas del doble y del pacto diabólico, motivos predilectos por un autor de poética vivencial y autorreferencial quien explora, a través de la emersión de lo fantástico que invade desde lo real (fantástico moderno) y de la influencia del surrealismo, partiendo de los dos motivos anteriormente mencionados, los rincones más oscuros del alma humana, exorcizando así los demonios internos del hombre moderno desdoblado por sus crisis de identidad y arrastrado por la consumación de su deseo imperante (el dominio del *ello*) el cual lo lleva a entrar en conflicto con las normas sociales represivas de la realidad misma e incluso con su propia consciencia moral (el dominio del *superyó*).

CONCLUSIONES

1. El universo fantástico del escritor se sostiene sobre dos ejes fundamentales: el doble y el pacto diabólico, ambos bajo la influencia del surrealismo, pero no con todos los rasgos de tal corriente literaria, sino a través de la metaforización del inconsciente, de la plasmación de la escritura automática, de la ambivalencia entre el sueño y la realidad y de la oposición del orientalismo frente al racionalismo materialista occidental.

2. El tema del doble se configura en la narrativa fantástica buendiana como representación del sujeto dividido entre su deseo reprimido (*el ello*) y las demandas de la sociedad (*el superyó*), atrapado en la indeterminación de identidad (¿quién soy yo?), cosificado, marginado o reducido cual objeto por quien ejerce el poder sobre él (relación de subalternidad) e, incluso, ambivalente en el cual puede aflorar una multiplicidad de personalidades ocultas (trastorno de personalidad múltiple).

3. El tema del pacto diabólico, muy ligado a la figura del escritor profesional, por otro lado, simboliza la oportunidad del sujeto de concretar su deseo reprimido (la gloria literaria) a costa de atentar contra las normas morales o sociales impuestas, sin embargo, tal trato demoniaco termina siendo solo un paliativo ya que el sujeto descubre que su anhelo será siempre un deseo insatisfecho, aunque latente. A su vez, la labor escritural de la figura del literato toma forma no vía la musa clásica o romántica, sino gracias a la *musa surrealista* que es Meredí, personificación de la inspiración artística quien, haciendo uso de prácticas mediúmnicas y de métodos sobrenaturales, posibilita la plasmación de las voces del inconsciente.

4. Por otra parte, y de manera opuesta a Meredí, el pacto diabólico no solo se vincula al terreno del *ello*, también se relaciona al terreno del *superyó* puesto que tal acuerdo demoniaco encarna el sometimiento del sujeto (*yo débil*) ante el castigo impuesto por la norma social represiva, representado en el personaje del Demonio del alcohol quien logra oprimir los deseos hostiles motivados por el entorno social dominante (la «Bohemia maldita»). En pocas palabras, los sujetos marginales de Buendía buscan o bien satisfacer su placer inmediato o renunciar de manera radical a sus deseos imperativos a través de la concreción de lo prohibido sin reparar en las consecuencias.

5. En cuanto a la contribución del surrealismo al universo fantástico de Buendía, podemos identificar que, ciertamente, son notables tanto las formas como los temas

propuestos por el autor de “El baúl”. A través de esas narraciones truculentas y extravagantes, encontramos personajes ficcionales que representan al individuo de la clase media (escritores, profesores, orientalistas, trotamundos, etc.) con todos sus miedos, culpa o deseos hechos realidad frente a un mundo moderno y cambiante (Lima y Europa moderna) el cual le es imposible adaptarse. De esto resulta que el sujeto, como hemos revelado en nuestro análisis, se encuentre dividido en las dicotomías tradición-modernidad, racionalismo-orientalismo, *principio de placer-principio de realidad* y validación-marginación («no figuro ni en la más ramplona de las antologías»). Pues bien, ciertos rasgos del surrealismo asimilados por Buendía otorgan a estos conflictos la mirada hacia la interioridad del ser humano. Es ahí donde se opera la exploración del inconsciente a través de la representación literaria del esquema del *ello*, el *yo* y el *superyó*, cual método psicoanalítico, y los seres u objetos del mundo cotidiano (baúl, diván, puerta, médium, tranvía, muebles chinos, etc.) van a poseer una carga simbólica y sobrenatural que transgredirán las normas del mundo real (fantástico moderno).

6. En cuanto a la forma literaria, concluimos que, además del aporte del surrealismo en la narrativa fantástica buendiana con la escritura automática, la ambigüedad textual y la recreación de escenarios oníricos y situaciones absurdas, se suman novedosas técnicas literarias incorporadas por la Nueva Narrativa peruana como el relato circular, la ruptura de la cuarta pared, la intertextualidad, la función predictiva, la autoficción y la construcción en abismo que enriquecen la pluma del autor y que, más adelante, serán utilizadas por nuevos narradores en las décadas venideras.

7. Finalmente, no hay que olvidar el temprano cultivo del microrrelato en la década del 50 plasmado en los cuentos “La espera” y “De donde no se vuelve”. En este último, Felipe Buendía, ha logrado sumergir al lector hacia los abismos más oscuros y profundos del sujeto dividido y condensar con una economía justa del lenguaje, con una intertextualidad que remite a “El baúl” y con una riqueza de símbolos, la cual permite múltiples interpretaciones, el sufrimiento del hombre atormentado por sí mismo que termina en autodestrucción (*pulsión de muerte*) al reconocer que no es una unidad estable, sino un ser irracional, insospechado y siniestro que, con el remordimiento sobre los hombros, estará siempre en conflicto con lo que dicta la norma social (la presión del *superyó*).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

BELEVAN, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 122.

BUENDÍA, B. (1985). *Ciertos yrreales*. Selección, prólogo y notas de Bruno Buendía Sialer. Lima: Editorial Perla, p. 15.

BUENDÍA, F. (1954). "Preceptiva literaria". En: *Idea, artes y letras*. Nº 22. Julio-diciembre, p. 10.

_____(1955). "Roland (cuento de laboratorio)". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 140. Domingo 30 de octubre, pp. 1 y 8.

_____(1956). "Los ropavejeros". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 173. Domingo 26 de agosto, pp. 4-5.

_____(1956). "La siesta de un profesor". En: *Idea, artes y letras*. Nº 29. Octubre-diciembre, p. 8.

_____ (1956). "Versión para la muerte". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 189. Domingo 16 de diciembre, p. 1.

_____ (1957). "El baúl". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 203. Domingo 24 de marzo, pp. 1 y 10.

_____ (1957). "Los borrachos". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 232. Domingo 13 de octubre, pp. 1 y 4.

_____ (1958). "El lavador de cadáveres". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 277. Domingo 24 de agosto, pp. 1 y 4.

_____ (1958). "El libro". En: *Suplemento Dominical* de El Comercio. Nº 293. Domingo 14 de diciembre, pp. 1 y 4.

_____ (1959). "El extraño caso de los Sres. Levi". En: *El suplemento* de La Crónica. Domingo 15 de febrero, pp. 1-2.

_____ (1959). "El caso de las cabezas reducidas". En: *El suplemento* de La Crónica. Domingo 19 de abril, pp. 1-2.

_____(1959). “El galán de los dientes de oro”. En: *El suplemento* de La Crónica. Domingo 24 de mayo, p. 1.

_____(1959). “Cuatro relatos de Felipe Buendía”. En: *Cultura peruana*. Nº 131. Mayo de 1959, pp. 12-13. (Incluye: “Un escritor”, “La puerta”, “De donde no se vuelve”, “El tarro de avena”).

_____ (1959). “Zavala o la perfección huida”. En: *El suplemento* de la Crónica. Domingo 5 de julio, pp. 1-2.

_____(1959). “La ciudad del ocio”. En: *El suplemento* de la Crónica. Domingo 9 de agosto, pp. 1-2.

_____(1959). *Literatura fantástica*. Tomo I. Selección y Notas de Felipe Buendía. Lima: Editorial Tierra Nueva.

_____(1960). “Yo”. En: *El Comercio*. Edición de la tarde. Miércoles 20 de abril, p. 8.

_____ (1972). “Viaje a Francia”. En *“El Túnel”, “42”, Una rosa blanca, Viaje a Francia.* Cuentistas Premiados en el Concurso de la Feria del Libro Ricardo Palma 1972. Lima: Cámara Peruana del Libro.

_____(1973). “Rodolfo Milla: ¿Genio o Mixtificador? En: *7 días*. 6 de julio, p. 42-43.

_____(1976). *Cuentos de Laboratorio*. Lima: Editorial Científica S. R. L.

_____(1980). “Los asilados”. En: *Correo*. Viernes 4 de abril, p. 11.

_____(1980). “Una cita con Sophie”. En: *La Crónica*. Miércoles 23 de julio, p. 13.

_____(1981). “Ojos de lince”. En: *Premio Copé de Cuento 1979*. Lima: Ediciones Copé.

_____(1982). “Bagnolet”. En: *Avenida Oeste y los cuentos ganadores del Premio Copé 1981*. Lima: PETROPERÚ S. A.

_____ (1983). “Studio des ursulines”. En *Alborada* Nº 16, Año 15. Chimbote: Grupo Literario “Isla Blanca”, p. 13.

_____(1984). *El claustro encantado, Meredí y otras historias*. Lima: Editorial Perla Perú.

_____(1987). *Cuentos de Laboratorio*. Segunda Edición. Lima: Editorial Perla Perú.

_____ (1988). “Sobre la generación marginal del 50. Testimonio paranoico delirante”. En: *CantoRodado*, p. 25.

_____(2014). *El Baúl*. Lima: El Baúl Editores.

GALLEGOS, O. (2014). *Cincuenta Microrrelatos de la Generación del 50*. Lima: Editorial Transhumantes, p. 27.

Fuentes secundarias

[Anónimo] (1958). *Antología de Literatura Fantástica*. Biblioteca del estudiante peruano. Tomo X. Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública.

_____(1983). “Felipe Buendía: odio la realidad”. En: *El Diario*. Martes 17 de mayo, (s.n.).

_____(1984). “Mañana presentan libro de F. Buendía”. En: *El Comercio*. 4 de julio, (s.n.).

_____(1984).” Presentaron libro de Felipe Buendía”. En: *El Comercio*. 11 de julio, (s.n.).

_____(1984). “Los genios de Buendía”. En: *Caretas*. 9 de julio, p. 47.

_____(1984). “Yo escribo vivencias reales, dice Buendía”. En: *Marka*. 29 de agosto, (s.n.).

_____(1985). “Jamás renunciaré a soñar: Felipe Buendía”. En: *El Diario*. Viernes 1 de marzo, p. 15.

_____(1985). “Sobre Lima y el surrealismo basa su obra Felipe Buendía”. En: *El Nacional*. 21 de agosto, (s.n.).

_____(1985). “Buendía: Un baúl de sorpresas”. En: “El Dominical” de *El Comercio*. 6 de octubre, s.n.

_____(1988). “La tradición es la mejor alegoría de la cultura”. En: *La Voz*. 30 de marzo, (s.n.).

ÁLAMO, F., VALLES, J. (2002). *Diccionario de teoría narrativa*. España: Editorial Alhulia.

ALCALDE, J. “China antes de su ascenso: El esplendor del imperio y el Siglo de la Humillación, 1680-1945”. En: *Internacia. Revista de Relaciones Internacionales.* Año 02, primer bimestre, Nº 2, pp. 35-78. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALIGHIERI, D. (1921). *La Divina Comedia*. Versión en verso castellano de Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Centro Cultural “Latium”

ANDINO, F. (2011). “La cura por la palabra en los inicios de la clínica freudiana”. En: *3er Congreso Internacional de Investigación*, 15 al 17 de noviembre de 2011. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 64-68. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1377/ev.1377.pdf

ARTEAGA, A. (2013) (visualizado el 3 de agosto, 2020). “La literatura fantástica de Felipe Buendía”. En: *Tierra ígnea* [Blog literario]. Recuperado de http://terraignea.blogspot.com/2013/05/

BRAVO, J. (1989). *La Generación del 50. Antología*. Lima: Okura Editores S. A.

_____(2001). *Antología de la Narración en el Perú, República s. XIX y XX. Vol. 3*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

BOBES, C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

BORGES, J., BIOY, A. y OCAMPO, S. (2018). *Antología de la literatura fantástica*. España: Editorial Edhasa.

BRETON, A. (2001). Manifiestos del surrealismo. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

BUENDÍA, B. (2013) (visualizado el 8 de febrero, 2020). *Bio bibliografía básica de Felipe Buendía* [Blog literario]. Recuperado de http://felipebuendia.blogspot.com/2013/06/bio-bibliografia-basica-de-felipe.html

CARDIN, M. (2007). “The Angel and the Demon”. En: *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, Volumens 1-2. Edited by S.T. Joshi. United States of America: Greenwood Press, p. 31-63.

CLONINGER, S. (2003). *Teorías de la personalidad*. México: Pearson Educación.

CISNEROS, L. (1957). *Cuentistas modernos y contemporáneos*. Selección y prólogo de Luis Jaime Cisneros. Lima: Editorial Patronato del libro peruano.

_____ (1971). “Fisonomía actual de la narrativa peruana”. En *Imagen de la literatura peruana actual 1968*. Tomo I. Lima: Universitaria.

DANERI, C. (2015) (visualizado el 26 de junio, 2021). *La cuestión del deseo en psicoanálisis* [Blog de psicoanálisis]. Recuperada de https://www.cristinadaneripsicoanalista.com/la-cuestion-del-deseo-en-psiconalisis/

DE GÁLVEZ, E. (1967). "Buendía, Polifacético". En: *La Prensa*, 29 de setiembre, s.n.

DE TORRE, G. (1959). *¿Qué es el superrealismo?* Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Columba.

DEL PRADO, J. (1984). "La aurora romántica". En: *Historia Universal de la Literatura*. Fasc. 90. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

_____ (1984). "El romanticismo francés (II)". En: *Historia Universal de la Literatura*. Fasc. 95. Bogotá: Editorial Oveja Negra

ECO, U. (2015). *Historia de la fealdad*. Barcelona: DeBolsillo.

ESTAÑOL, B. (2012). "El que camina a mi lado: el tema de El doble en la psiquiatría y en la cultura". Conferencia magistral. En: *Salud Mental*, vol. 35, núm. 4, julio-agosto. México: Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, pp. 267-271.

FORTINI, F. (1962). *El movimiento surrealista*. México D.F.: Uteha.

GALLEGOS, O. (2015). *El Microrrelato peruano*. *Teoría e historia*. Prólogo de Harry Belevan. Lima: Editorial: Micrópolis.

GONZÁLEZ, A. (2018) (visualizado el 26 de junio, 2021). *Romper la cuarta pared en literatura* [Blog literario]. Recuperada de https://www.anagonzalezduque.com/romper-la-cuarta-pared/

GONZÁLEZ, R. (1978). "Buendía: Marginal y polémico". (s/t.). Domingo 26 de noviembre, p. 17.

_____ (1991). *El cuento peruano 1942-1958*. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. Lima: PETROPERÚ S. A.

_____ (2004). *Enciclopedia temática del Perú. Literatura*. Lima: Editorial El Comercio.

_____ (2008). *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos. Colección Súmmum.

GUTIÉRREZ, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Setimo Ensayo.

HEREDIA, V. (2020). “La cuarta pared en la ficción interactiva: ¿es la literatura una falsa ficción?”. En: *Horizontes filosóficos Nº 10*. España: Universidad de La Laguna, pp. 77-92.

HONORES, E. (2010). *Mundos Imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora Editores.

_____(2017). “Narrativas del caos: un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo”. En: *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Lima: Polisemia.

HOUTZAGER, G. (2005). *La Enciclopedia de la Mitología Griega*. Madrid: Editorial LIBSA.

IL Y A 100 ANS, L'ETAT SE SÉPARAIT DE L'EGLISE. (9 de diciembre 2005). En: *Le Monde*. Recuperada de https://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/09/il-y-a-100-ans-l-etat-se-separait-de-l-eglise_719258_3224.html

JARAMILLO, J. (1999). “El sentimiento de culpa, el superyó y la pulsión de muerte”. Artículo. En: *Revista Colombiana de Psicología*. Nº 1, pp. 30-37.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LAUER, M. (1992). “Un asalto a la ANEA: Surrealismo limeño de los 50”. En: *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. Joseph Alonso, Daniel Lefort, José Rodríguez Garrido y otros. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 41-58.

LOUYER, A. (2016). *Pasajes de lo fantástico. Propuesta de teoría para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones narrativa.

LOVECRAFT. H. (2006). “Notas sobre los relatos de literatura fantástica”. En: *Técnicas del cuento*. Volumen II. Williard Díaz (editor). Arequipa: Ediciones Apóstrofe.

LLOPIS, R. (2008). *Antología de cuentos de terror, 1. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*. Selección y traducción de Rafael Llopis. Madrid: Ediciones Alianza/Taurus.

MAJLUF, N. y otros (2004). *Enciclopedia temática del Perú. Arte y arquitectura*. Lima: Editorial El Comercio.

MARTÍN, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

MARTÍNEZ, J. (1991). “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”. En: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Series Colección Encuentros. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

MARTÍNEZ-CASASOLA, L. (2020) (visualizado el 22 de diciembre, 2022). “Efecto magdalena de Proust: qué es, características y causas”. En: *Psicología y mente* (blog). Recuperado en: https://psicologiaymente.com/neurociencias/efecto-magdalena-proust

MORA, G. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su vertiente decadente y gótica*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

NIETO, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México DF: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

PALACIOS, R. (2014). *Historia de la República del Perú (1933-2000)*. Lima: El Comercio.

PLATON (1871). “Ion”. En: *Platón. Obras completas*. Biblioteca Filosófica. Edición de Patricio de Azcárate, tomo 2. Madrid: Academia de Ciencias Morales y Políticas y de la Academia de la Historia.

PRAZ, M. (1951). *The Romantic Agony*. Second edition. London: Oxford University Press.

PERKINS, D (2013). *Encyclopedia of China. The Essential Reference to China, its History and Culture.* New York: Roundtable Press Book.

PLON, M., ROUDINESCO, E. (2008). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

PORTALS, G. (2007). *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Selección de Gonzalo Portals Zubiate. Lima: (s/e).

_____ (2010). “El enigma de las cajas chinas o la progresión del Yo en dos cuentos de Felipe Buendía: “El Baúl” y “El extraño caso de los Sres Levi”. En: *Tinta expresa.* Año IV, Nº 4.

QUIÑONERO, J. (2017). (visualizado el 17 de agosto, 2022). “Francia, primer país «musulmán» de Europa”. En: *ABC Internacional*. Recuperada de https://www.abc.es/internacional/abci-francia-primer-pais-musulman-europa-201712011210_noticia.html

RACIONERO, A. (2019) (visualizado el 15 de agosto, 2022). “La mirada de Oriente: Contemplar”. En: *La Vanguardia*. Recuperado en https://www.lavanguardia.com/magazine/buena-vida/mirada-oriente-contemplar.html

REYZÁBAL, M. (1998). *Diccionario de Términos Literarios*. Tomo I y II. Madrid: Acento Editorial.

TARAZONA, E. (2005). “Happenings en la vanguardia de los años Sesenta”. En: *Accionismo en el Perú (1950-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología* [Catálogo de exposición]. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Recuperado de https://www.academia.edu/6400139/Accionismo_en_el_Per%C3%BA_1965-2000_._Rastros_y_fuentes_para_una_primera_cronolog%C3%ADa

TEJEDO, A. (2020). “Uso del diván y del cara a cara en la terapia psicoanalítica”. En: *Aperturas Psicoanalíticas. Revista Internacional de Psicoanálisis*. (65). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 1-24.

TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros.

TORO, C. (1996). *Historia de la Literatura Peruana*. Tomo XII: Siglo XX. Narrativa-Ensayo (1900-1995). Lima: A. F. A. Editores Importadores.

VALDELOMAR, A. (2006). “Paralelismo subjetivo del genio”. En: *Abraham Valdelomar. Páginas escogidas*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, p. 37-38.

VEGA, N. (2021). *El tema del doble en la narrativa corta de la Generación del 50*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VELAZQUEZ, M. (1978). “Cuentos de laboratorio” (crítica literaria). (s.e.) (s. n.).

WILDE, O. (2017). “El retrato de Dorian Gray. Prefacio”. En: *El lector decadente*. Selección y prefacios: Jaime Rosal y Jacobo Siruela. España: Editorial Atalanta, pp. 437, 439.