Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

Artificios de interpelación: el caso de *Un único desierto* de Enrique Prochazka

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Renzo Gerardo SERRANO CARRILLO

ASESOR

Elton Alfredo HONORES VÁSQUEZ

Lima, Perú

2021



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

Serrano, R. (2021). *Artificios de interpelación: el caso de Un único desierto de Enrique Prochazka.* [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	Renzo Gerardo Serrano Carrillo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	72683414
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-3813-6504
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	Carlos Manuel Arámbulo López
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07853912
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08233474
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07938890
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	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Latitud: -12.0571338 Longitud: -77.0815257
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019-2021
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Literaturas específicas https://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 virtual, el día 30 de diciembre de 2021 a las 9:00 horas, integrado por el Dr. Carlos Manuel Arámbulo López (Presidente), Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Asesor), Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya (Informante) y Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada ARTIFICIOS DE INTERPELACIÓN: EL CASO DE *UN ÚNICO DESIERTO* DE ENRIQUE PROCHAZKA presentado por el bachiller Renzo Gerardo Serrano Carrillo, 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.

MUY BUENO (18)

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 **Renzo Gerardo Serrano Carrillo.**

Concluido el acto académico a las 10:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Carlos Manuel Arámbulo López
Presidente
Auxiliar T.P.

Dr. Jorge AntonioValenzuela Garcés
Jurado Informante
Principal T.C.

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

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

A mi familia

Sagrados los seres
que bajan de las nubes
que cruzan las arenas
que nutren el subsuelo

ÓSCAR LIMACHE

Oyes
hoy es

DANIEL SMISEK

Hacemos, pues, preguntas
en un mundo que rehúsa las respuestas

ENRIQUE PROCHAZKA

Índice

Agradecimientos **5**
Introducción **9**
Capítulo 1: Contexto y recepción crítica **13**
1.1. Contexto político-social 13
1.2. Contexto literario de la producción de *Un único desierto* 16
1.2.1. La hegemonía del realismo hasta la década de los 80 18
1.2.2. Década del 90: la consolidación de la literatura fantástica 21
1.2.3. El registro literario de *Un único desierto* 23
1.3. La crítica literaria en torno a *Un único desierto* 32
1.4. El caso de Borges en Argentina 39
Capítulo 2: Marco teórico **44**
2.1. La propuesta de Gérard Genette 44
2.1.1. Intertextualidad 45
2.1.2. Paratextualidad 46
2.1.3. Metatextualidad 47
2.1.4. Architextualidad 47
2.1.5. Hipertextualidad 48
2.1.5.1. Parodia 50
2.1.5.2. Imitación seria 52
2.1.5.3. Transposición 55
2.1.5.4. Hipertextos inclasificables 62
2.2. El ideologema 63
2.3. Síntesis de la metodología 64
Capítulo 3: Análisis de *Un único desierto* **67**
3.1. Análisis de la transtextualidad en *Un único desierto* 67
3.1.1. Análisis de la transtextualidad en "Conquistador" 68
3.1.2. Análisis de la transtextualidad en "Cáucaso" 74
3.1.3. Más apuntes transtextuales en *Un único desierto* 80
3.2. Ideologemas en *Un único desierto* 89
3.2.1. Ideologemas en "Conquistador" 89
3.2.2. Ideologemas en "Cáucaso" 92
3.2.3. Otros ideologemas en *Un único desierto* 95
Conclusiones **102**
Bibliografía **106**

Agradecimientos

En el año 2017, a puertas de acabar el pregrado, tuve que plantearme la posibilidad de empezar a elaborar una tesis bien con la premura de un autómata o, cosa que deseaba, con la fruición de un verdadero lector. Entonces, mis conocimientos orientados a la investigación, aunque escasos, se mostraban dispersos: tenía trabajos rudimentarios hechos para cursos como Semiótica o Retórica. No fue sino hasta el 2018 que me topé con el volumen de cuentos de Enrique Prochazka, por el cual, de inmediato, sentí profunda admiración. Ese puñado de textos, que se presentó como un astuto desafío, hizo que hurgara entre mis aprendizajes universitarios métodos que me ayudasen a entender mejor de qué se trataba ese singular libro. Pienso que no hubiera podido comenzar una investigación de este tipo si no llegaba a mis manos *Un único desierto*. Nunca me ha gustado meterme en cosas que no llamen genuinamente mi atención. Fue así como comenzó este aprendizaje y diversas personas me ayudaron, directa o indirectamente, en el proceso. He vivido solo un cuarto de siglo, y, aunque mis conocimientos aún son pocos, muchos han contribuido a que vayan en aumento. Entiendo que este trabajo no hubiera sido posible sin cada uno de sus valiosos aportes. A ellos dirijo estas líneas.

Comenzaré agradeciendo a la profesora Yolanda Westphalen, quien, durante mi último ciclo universitario, me orientó en el curso de Seminario de Tesis. Su paciencia y acuciosidad hicieron que me motivara a entregarle, en cada sesión, un nuevo descubrimiento respecto a la obra de Prochazka. Fue ella quien me sugirió que le dé un vistazo al libro de Julia Kristeva, que terminó siendo fundamental en mi investigación. Además, se sentó conmigo durante una hora en los cubículos grupales de la Biblioteca Central de San Marcos con el objetivo de matizar mi hipótesis de trabajo. A ella, mis sinceros agradecimientos.

El profesor Marcos Mondoñedo también fue importante en este tiempo de investigación. Él oyó con atención mi propuesta y me sugirió la aplicación de los conceptos de "ergon" y "parergon" de Jacques Derrida, que hasta el 2020 seguía siendo parte de mi tesis. Problemas puntuales hicieron que desistiera de su uso, sin embargo, no puedo ignorar el hecho de que sus comentarios agudos y la lectura de Derrida lograron que comprendiera mucho mejor mi tema propuesto. Por eso, le estoy muy agradecido.

También quiero agradecer al profesor Dorian Espezúa, quien por primera vez me mostró libros de Gérard Genette. Hasta antes de llevar su curso, la teoría literaria no había logrado calar lo suficiente en mí. Él despertó mi curiosidad e hizo que acoja entre mis lecturas esos textos. Aunque en un inicio me resultó complicado, no me rendí. La segunda vez que llevé un curso con él, me prometí hacerlo mucho mejor. Espero no haberlo defraudado. Sin duda, sus enseñanzas estuvieron muy presentes mientras interpretaba los cuentos de *Un único desierto*.

Elton Honores, quien gentilmente aceptó ser mi asesor de tesis, tuvo un gran papel en esta investigación. La pandemia y sus múltiples consecuencias hicieron que en diversas ocasiones fije mi atención en temas ajenos a la tesis. Cada vez que eso sucedió, él me recordó que el trabajo debía continuar. No solo sus inteligentes observaciones han sido esenciales en esta investigación, sino también su amable paciencia. Espero que este trabajo haya logrado colmar sus expectativas. Por todo ello, mi profundo agradecimiento.

Luego de agradecer a mis profesores, creo pertinente también agradecer a mis alumnos, quienes, día a día, durante los últimos meses, me preguntaron por los avances de mi tesis. Sin duda, logré percibir sus afectos en cada una de sus palabras. A ellos también va dedicado este trabajo, pues espero servirles de ejemplo para que no abandonen nunca el camino del constante aprendizaje.

Una de las personas con quien más agradecido y en deuda me siento es con Óscar Limache. Desde que lo conocí, en el ya (para mí) lejano 2013, nunca se ha vuelto a cerrar una de las mayores ventanas del conocimiento. Él me inició en los caminos de la poesía. Como siempre lo suele recordar, en La Apacheta de Maranga se leen autores que probablemente nunca formen parte de las listas de lecturas universitarias: Fina García-Marruz, Dulce María Loynaz, Jorge Teillier, Mario Quintana, Yorgos Seferis, entre otros. Precisamente, fue él quien por primera vez me habló de su amigo Enrique Prochazka, a quien entonces no presté atención. Años más tarde, cuando descubrí *Un único desierto*, también descubrí que la fascinación que me produjo su lectura fue muy similar a la de *Viaje a la lengua del puercoespín*. Le dije a Óscar que detecté conexiones entre ambos libros. Él me respondió que posiblemente se debía a que fueron escritos a la par, mientras él y Enrique se encontraban, charlaban y se contaminaban de ideas el uno al otro hasta que, presumo, se les ha hecho difícil esclarecer qué idea es de quién. Algún día escribiré un ensayo explicando esas posibles conexiones que encontré entre sus libros.

Otra de las personas con quien me siento muy agradecido es con el propio Enrique Prochazka. Solo he conversado una vez con él. Fue luego de un Congreso (organizado por Elton Honores) en el que me senté en una mesa a exponer una comparación entre "Happy End" (cuento suyo) y el filme *Melancholia* de Lars von Trier. Apenado por no encontrarse presente para oír mi ponencia, fui resignado a tomar asiento y esperar su llegada a la mesa de homenaje que habían preparado para celebrar su trayectoria. Me causó sorpresa y simpatía descubrir que, sin que nadie se diera cuenta, Enrique Prochazka había pasado horas entre el público, oculto tras una gorrita azul gracias a la cual no levantó sospecha alguna. Cuando le tocó participar en su mesa, leyó un texto que, una vez más, demostró sus notables dotes de escritor. Luego de ello, Óscar Limache, quien había acudido también al Congreso, se acercó y me presentó con su amigo Prochazka. Pasamos unas horas conversando. Aprendí mucho del Prochazka persona. Hasta entonces solo conocía al Prochazka autor, que me había enseñado las formas efectivas del relato breve. Antes de conocerlo, ya había logrado, mediante su libro, abrir mis ojos respecto a los límites y posibilidades de la narración, tal y como Óscar, con su libro, lo había hecho en poesía. Por ello, mi noble agradecimiento.

Debo agradecer, también, a mis camaradas lectores, con quienes he compartido las más satisfactorias conversaciones literarias. Uno de ellos es Kevin Zavaleta, quien comparte mi hondo gusto por la novela y el cuento. A lo largo de estos años hemos sido vargasllosianos, borgeanos, faulknerianos, rulfianos, por mencionar solo algunas de las posibles transformaciones. Kevin ha leído conmigo "Happy End" y sus comentarios han sido muy útiles en mi investigación. No hace mucho, obra de la pandemia, fundamos un club de lectura virtual cuyos únicos integrantes somos él y yo. Muchas de las ideas que me acompañan en el transcurrir de los días le pertenecen, aunque a veces no me dé cuenta de ello. Intuyo que le ocurre algo similar.

Otro de mis compinches lectores, a quien le agradezco enormemente el aprendizaje, es Manuel Barrós. Si con Kevin puedo hablar ampliamente de narrativa, con Manuel puedo hacerlo sobre poesía. Juntos hemos leído a cubanos, argentinos, mexicanos, españoles, griegos, alemanes y, cómo no, también peruanos. La casa de Óscar es un lugar donde suelo, con frecuencia, encontrar a Manuel, quien siempre está dispuesto a leer a un nuevo poeta o un nuevo libro de poesía. Constantemente, durante los últimos meses, me estuvo preguntando por mi investigación, lo cual ha servido de gran aliento para mí. A él, también mi profundo agradecimiento.

Quiero agradecer, asimismo, a mis amigos Emmanuel Zavaleta, Alfredo Ruiz y Kenny Rojas. El primero, Emmanuel, fiel amigo, inició el proceso de tesis a la par que yo. Siempre intercambiamos ideas sobre nuestras investigaciones. Estoy seguro de que pronto culminará la suya. Alfredo, desde que lo conozco, ha sido responsable de muchas cosas: él me llevó a casa de Óscar, me enseñó a editar y me obsequió libros por el simple hecho de ser amigos, muchos de los cuales forman parte de la bibliografía de esta investigación. Por su parte, Kenny, gran amigo, que lamentablemente ya no está con nosotros en vida, solía acompañarme en mis caminatas en busca de ejemplares al alcance del bolsillo universitario. El año pasado había iniciado también su tesis. Poco pude conocer de ella; poco pudo conocer de la mía. Sin embargo, estoy seguro de que hubiera sido otro gran soporte para llevar a buen término este trabajo. A ellos tres, también mis sinceros agradecimientos.

Debo agradecer también a Natalí Sánchez, mi compañera, que se sentó conmigo a leer y corregir página por página esta tesis. Tan perspicaz como es, halló diversas erratas y sugirió múltiples modificaciones. Sin duda, mi aprendizaje también forma parte del suyo. Por todo esto, me siento muy agradecido. De la misma forma, quiero agradecer a mis hermanos, Edward y Natalia, que depositan siempre su confianza en mí, dándome la tranquilidad que necesito para continuar mi camino. También estoy agradecido con mi sobrina Dayra, quien quizá no sabe muy bien cuánto influye en mis aspiraciones. O tal vez sí; puedo estarla subestimando.

Finalmente, el mayor agradecimiento será siempre para mis padres. Mi madre es la responsable de mi gusto por la literatura. Cuando era pequeño, no dejaba de comprarme libros, al punto de que llegué a considerarlos los juguetes más divertidos que se habían inventado en el mundo, aunque creo que mi concepción actual acerca de ellos no está muy alejada de la de esos años. Mi padre, que me llevó por primera vez al cine y sigue haciéndolo

hasta el día de hoy cada vez que puede, consiguió alimentar sobremanera mi gusto por la ficción. Ambos han sido determinantes en mi vida, no me cabe la menor duda. A ellos, el agradecimiento infinito.

Ventanilla, 9 de agosto de 2021

Introducción

Desde que, en 1997, apareció *Un único desierto* en la escena literaria peruana, hubo un gran interés por parte de los lectores. Esto, sin embargo, no logró condecirse con la opinión proveniente de parte de la crítica académica y periodística, que tenían gran autoridad, por esos años, para establecer el canon literario peruano. En efecto, por un lado, el libro de Enrique Prochazka fue leído por una gran cantidad de gente (sobre todo, estudiantes universitarios); por el otro, la crítica (la poca) lo tuvo por un libro extraño y evasivo, cuyo mérito del autor (o demérito) era copiar al argentino Jorge Luis Borges. Por supuesto, hubo también crítica positiva (en menor medida), aunque el problema de ubicarlo dentro de la tradición persistió. El libro de Prochazka pareció navegar a la deriva, sin ubicarse en un lugar preciso en la literatura de nuestro país. Estos hechos descritos fueron el punto de partida de esta investigación, pues, creímos, podían tratarse de malas o distorsionadas percepciones en torno a él.

Al margen de la crítica de esos años, la gran cantidad de lectores del libro, cuyos comentarios elogiosos nunca pasaron desapercibidos, nos animó a formular preguntas acerca de por qué *Un único desierto* tenía ese carácter indescifrable cuando de literatura peruana se trataba. Una de estas preguntas fue la siguiente: **¿Es *Un único desierto* un libro ajeno a la realidad en que fue escrito y publicado?** Una revisión superficial del libro nos permitió entender por qué esta pregunta parecía haber tenido una respuesta positiva en la década del 90. La mayoría de los escenarios y personajes de este libro no son peruanos, es más, ni siquiera latinoamericanos. Además, poseen características que algunos juzgarían ajenas a

nuestro contexto cultural. Sin embargo, nuestras lecturas, anteriores y paralelas[1], nos permitieron dudar acerca de esta cuestión y nos propusimos someter *Un único desierto* a constante reflexión y análisis.

Entre las herramientas de carácter teórico que más llamaba nuestra atención se encontraba la transtextualidad de Gérard Genette. Fue gracias a esta que pudimos asociar el uso abundante de referencias por parte de Prochazka a una poética que en ese momento nos parecía un tanto complicada de definir. Sin embargo, sabíamos que el uso de dichas referencias podía ser analizado bajo la óptica de Genette. También estábamos seguros de que esto tenía estrecha relación con los comentarios de la crítica. De esa forma, surgió la segunda pregunta: **¿El carácter transtextual de *Un único desierto* define la intención narrativa de Prochazka?** Con la certeza de que la teoría de Genette sería útil para el análisis, empezó un largo periodo de lecturas, relecturas, anotaciones, búsquedas y reflexiones.

Nos planteamos diversos objetivos para esta investigación. Primero, nuestro objetivo general fue demostrar que, en efecto, la propuesta de Prochazka pasaba por el empleo de diversos mecanismos transtextuales, cuya complejidad en la elaboración causaban el efecto de distancia respecto a su propia realidad. Algunos objetivos específicos fueron: problematizar los comentarios de la crítica literaria de los 90, demostrar que los temas sociales sí eran abordados, aunque desde una óptica poco usual dentro de la narrativa peruana, por Prochazka, y rastrear casos similares a los de *Un único desierto* en otras partes del mundo.

[1] Una de ellas, tal vez la más valiosa, es la de Gustavo Faverón (2017), aparecida impresa originalmente en 2008 con motivo de la segunda edición de *Un único desierto*. Los planteamientos enunciados por Faverón en su artículo han sido esenciales en este trabajo de investigación.

Estos planteamientos pronto pusieron en evidencia nuestra hipótesis: ***Un único desierto*** **de Enrique Prochazka sí interpela su realidad social y cultural; lo hace mediante el empleo de una poética de la transtextualidad**. Esta hipótesis nos llevó, después, a completar nuestro marco teórico. Este ya tenía como base la propuesta que Genette había expuesto en *Palimpsestos*. Sin embargo, esta solo podía ayudarnos en una aproximación al plano de la expresión. Pronto la búsqueda de un aparato teórico que nos ayude con el análisis del plano del contenido nos condujo a Julia Kristeva, quien tenía un concepto, el de "ideologema", que se ajustaba con suma precisión a nuestros objetivos.

Todo lo mencionado líneas arriba intenta ser un recorrido del proceso previo a la elaboración del trabajo final, que a continuación pasamos a detallar.

Hemos dispuesto que este trabajo de investigación deba tener tres capítulos. En el primero de ellos nos encargamos del contexto político-social, así como del contexto literario. El contexto político-social resulta indispensable, puesto que la aplicación del concepto de "ideologema" de Kristeva exige esto para contrastar los resultados del análisis. Luego, el contexto literario resulta de suma importancia, pues aquí hacemos un repaso por las ideas de la crítica literaria durante los años de elaboración y publicación de *Un único desierto*, así como también nos ayuda a comprender aspectos del mercado editorial y cómo este empezó a tomar su propio rumbo, al margen de la crítica. Además, en esta sección añadimos una que describe cada texto del volumen para contrastarlo con la tradición poética imperante de la época. Seguido de esto, nos encargamos de hacer una revisión de la recepción crítica que tuvo el libro de Prochazka, es decir, los comentarios que hicieron de su libro los pocos lectores-críticos que no guardaron silencio. Finalmente, este capítulo cierra examinando el caso de Borges en Argentina, para dejar así establecido un antecedente del caso de Prochazka en Perú.

El segundo capítulo está dedicado íntegramente al marco teórico. En él, se exhiben las ideas de Gérard Genette establecidas en *Palimpsestos*. Como lo dijimos, así lo exige el libro de Prochazka, dada la cantidad grande de referencias y capas de sentido que imprimió a sus relatos. Por otro lado, Kristeva complementa este capítulo, pues su concepto de "ideologema" surge a partir de que esta autora piensa todo texto como un aparato ideológico, independientemente de cómo se exprese. De esta forma, este capítulo complementa ambas propuestas y genera un marco teórico que, en conjunto, sirve para el análisis y reflexión de los cuentos que integran *Un único desierto*.

Por su parte, el tercer capítulo está abocado exclusivamente al análisis. Para este proceso se han elegido los cuentos "Conquistador" y "Cáucaso"; luego, se hace un análisis más general de todo el libro. Esto se debe a que la mayoría de los textos que integran el volumen son de carácter fantástico y su "marginación" por parte de la crítica podría parecer evidente. Sin embargo, dichos cuentos no son de carácter fantástico, por lo cual un análisis sobre ellos resulta mucho más interesante. La primera parte del capítulo de análisis es exclusivamente sobre la transtextualidad, mientras que la segunda lo es sobre los ideologemas. Finalmente, las conclusiones, parte final de este trabajo de investigación, declaran con mayor claridad y precisión aquello que queda demostrado como resultado del análisis y reflexión a la que fue sometido *Un único desierto*. De esta manera, esperamos que nuestra investigación sirva de incentivo para continuar investigando la obra de Enrique Prochazka y, así, despejar más dudas acerca de un autor que merece toda la atención de la comunidad académica y no académica.

Capítulo 1: Contexto y recepción crítica

En este primer capítulo nos dedicaremos al contexto y recepción crítica de *Un único desierto* de Enrique Prochazka. Comenzaremos repasando los hechos político-sociales ocurridos durante los años en que se escribieron los cuentos de dicho libro. Es importante señalar que, sobre todo, nos enfocaremos en anotar los grandes temas sociales que afligieron al Perú durante ese periodo. Luego, nos dedicaremos a abordar el contexto literario de la producción de *Un único desierto*. Es decir, señalaremos las ideas que establecen el canon literario peruano de esa época y los problemas que surgen en la recepción del libro de Prochazka. En este mismo apartado, realizaremos una descripción general de cada texto para así llevar a cabo una confrontación entre las ideas en torno al canon literario de esa época y la propuesta literaria que expone Prochazka en su libro. Por último, mencionaremos un caso similar de recepción crítica: el del argentino Jorge Luis Borges.

1.1. Contexto político-social

A pesar de que *Un único desierto* apareció en 1997, Enrique Prochazka empezó a escribir los primeros relatos hacia el final de los 70, continuó con la escritura de la mayoría de ellos a lo largo de la década de los 80 y terminó con los últimos a inicios de los 90. Es fundamental hacer un repaso por algunos episodios político-sociales de dichos años, pues necesitamos hacer explícita la situación en que fueron producidos estos cuentos. De esta manera, cuando llevemos a cabo el análisis, tendremos con qué confrontar diversos aspectos de los cuentos

que en su momento mencionaremos. Es este el motivo que nos lleva a escribir estos párrafos dedicados a revisar el contexto de finales de los 70 a inicios de los 90. Para ello, nos basaremos en el libro *Historia del Perú contemporáneo* de Carlos Contreras y Marcos Cueto.

Contreras y Cueto (2013) nos recuerdan que la década del 70 está regida por gobiernos militares, siendo dividida en dos periodos: los de Juan Velasco Alvarado (que inició en 1968) y Francisco Morales Bermúdez. En 1980 Belaúnde gana las elecciones e inicia así su segundo régimen. Una de las primeras medidas que toma es la devolución de los medios de comunicación (que fueron arrebatados durante el gobierno militar) a sus antiguos dueños. Aun así, el segundo gobierno de Belaúnde deja en actividad la mayor parte de las reformas hechas en la década anterior. Durante este periodo se observa un aumento de la deuda externa, un proceso de descapitalización, la lamentable crisis del sector agrario, la crisis institucional y la aparición de los movimientos terroristas Sendero Luminoso y MRTA. La inflación alcanza los tres dígitos y a esto se le suma el fenómeno de El Niño de 1983. El Perú vivía una situación inusual de incertidumbre, debacle y desesperanza. Esto en parte posibilita que, sobre todo en la zona andina, diversos intelectuales, profesores y estudiantes universitarios, amenazados por las nulas posibilidades de ascenso social, unidos en torno al ideal revolucionario, bajo el nombre de "Sendero Luminoso", vayan ganando terreno en la guerra contra el estado que habían estado preparando desde hace años. Recordemos que el primer acto visible de Sendero Luminoso fue la quema de ánforas en Chuschi en 1980. En 1983 se le encarga a las Fuerzas Armadas el enfrentamiento contra los subversivos.

Para el año 1985, Contreras y Cueto (2013) nos dicen que Alan García Pérez gana las elecciones, asumiendo así la responsabilidad de sacar al Perú del profundo hoyo en el que se encontraba. La propuesta del nuevo presidente para combatir la inflación se basó en llevar a cabo control de precios, devaluaciones selectivas y congelamiento del tipo de cambio. En un

inicio, el gobierno logró reducir la inflación en un 60%. Sin embargo, acciones posteriores, como reducir el pago de la deuda externa al 10% de las exportaciones, hizo que la deuda del Perú quedara prácticamente impaga, por lo cual el país dejó de ser sujeto de crédito e inició el aislamiento internacional. La inflación, esta vez, subió hasta los cuatro dígitos. Esto tuvo como consecuencia la retrotracción del comercio, el aumento del desempleo y la extensión de la pobreza. Al mismo tiempo, Sendero Luminoso se fortalece ganando territorios y aliándose con el narcotráfico. La respuesta del gobierno es un enfrentamiento violento entre las Fuerzas Armadas y los subversivos que lindaba con la despreocupación hacia los ciudadanos civiles y el poco respeto por sus vidas. Para 1989, el Perú había tocado su punto más hondo. En 1990 gana las elecciones Alberto Fujimori, derrotando a su contrincante, el escritor Mario Vargas Llosa. Al inicio de este nuevo periodo, el gobierno anuncia un shock económico que se convierte en un nuevo golpe a las crisis de por sí ya graves por las que atravesaba el país y sus ciudadanos.

Estos años, que enmarcan la producción de los cuentos de *Un único desierto*, pueden reducirse a ejes como terrorismo, hiperinflación, narcotráfico, extrema pobreza, etc. Sin embargo, hay otros temas que se desprenden de ellos. El terrorismo implicó necesariamente guerra y muerte, así como la lucha por la libertad en una sociedad que parecía no deparar ningún futuro para sus ciudadanos. La hiperinflación y la pobreza van de la mano. El narcotráfico nos trae como derivados una profunda corrupción de la moral. A estos temas habría que sumarle que, de los años 70 a los 90, el número de estudiantes en universidades se triplica, lo cual tiene relación estrecha con las migraciones. Tales son, entonces, a grandes rasgos, los episodios que atravesó el Perú durante los años en que Enrique Prochazka escribía los textos que conforman el volumen *Un único desierto*.

1.2. Contexto literario de la producción de *Un único desierto*

Uno de los principales problemas es hallar la respuesta a por qué la crítica parece no haberse interesado lo suficiente en la obra de Prochazka (lo que implica no haber intentado comprender su obra de forma apropiada y, por ende, no asignarle un lugar claro dentro de nuestra tradición). Por ello, es importante realizar un breve panorama con el fin de identificar cuáles eran las concepciones que tenía esta sobre la narrativa peruana en el contexto de la producción y publicación de *Un único desierto*. La respuesta, presumimos, tiene que ver con la cualidad genérica del texto y la inclinación de la crítica sobre géneros específicos. Es decir, es posible que la falta de valoración que ha sufrido la obra de Prochazka sea producto de una ideologización por parte de un sector de la crítica literaria dispuesta a mostrar rechazo a ciertas literaturas. De esta manera, es una necesidad explicar cuál era la situación, en esos años, de la narrativa peruana, además de explicar cómo se inserta el registro de Prochazka en dicha situación.

Antes de ello, es importante explicar qué se entiende por ideologización de la crítica literaria. Para esto, servirá remontarnos a lo expuesto por Liessman (2006) en el primer ensayo de su *Filosofía del arte moderno*. Aquí él reflexiona acerca de la autoconciencia estética y cómo va esto de la mano con el déficit de legitimización del arte en general. Cuenta Liessman (2006) que cuando el arte deja de ser arte de encargo, corta las obligaciones religiosas y políticas que mantuvo hasta el siglo XVIII, lo cual tiene como resultado la necesidad del arte de hallar nuevos horizontes estéticos. Se logra alcanzar, por supuesto, dichos horizontes, pero esto trae consigo también una falta de legitimización:

> La Modernidad es asimismo aquella época que, por preguntar por la utilidad de todo, pondrá en cuestión la utilidad del arte. Para cubrir este déficit, el arte constantemente se ha visto y se ve forzado a tomar préstamos de la política, de las humanidades y, no en último lugar, de la moral, a estilizarse como instrumento en la lucha por la justicia o como conciencia exhortadora. (Liessman, 2006, p. 18)

Terry Eagleton (1997) dice que la ideología tiene dos vertientes: una de matices epistemológicos y otra más activa y política. La primera sirve para comprender que la ideología no opera en sólo un sector sino en todos. Es decir, todos poseemos una ideología. La segunda nos ayuda a entender la función de las ideas en la sociedad y cómo son defendidas por diversos agentes. De ahí que señale a las ideologías como unificadoras, legitimadoras, universalizadoras, etc. Finalmente, para Eagleton (1997), el vínculo entre lenguaje e ideología radica en los intereses específicos, puesto que todo lenguaje es ideológico al resultar siendo más importante aquello que se defiende mediante el discurso que, incluso, el discurso mismo.

Respecto a la ideología en la crítica literaria, ya Wellek y Warren habían señalado que la crítica marxista prioriza el cómo *debe ser* la obra en función de sus coordenadas históricas, dejando atrás el *cómo es* propuesto por el estructuralismo (Beverley, 1978). No se trata, en absoluto, de decir que la crítica literaria peruana ha sido una crítica marxista durante los 80 y 90. Al margen de la ideología que detentan los críticos peruanos durante estos años, es importante entender que el sentido unidireccional (abocado a defender el realismo canónico que imperaba hasta fines de los 90, como veremos más adelante) que pretenden darle a la literatura peruana sólo provoca la marginalización de otros géneros. El siguiente

panorama intenta mostrar este sentido unívoco y sus consecuencias inmediatas en la tradición literaria peruana.

1.2.1. La hegemonía del realismo hasta la década de los 80

Entendemos que la crítica literaria ejerce un rol fundamental para el desarrollo de las tradiciones literarias[2]. En efecto, son los críticos quienes, mediante la investigación, reflexión y escritura, direccionan el entendimiento de las tradiciones. En el caso peruano, parece haber existido un efecto unidireccional durante mucho tiempo. Sólo así logramos entender la hegemonía del realismo durante tantos años en la narrativa peruana. Honores (2011) así lo deja entrever cuando pone en evidencia lo siguiente:

> Si la literatura es una totalidad contradictoria, ¿por qué resulta tan difícil aceptarla como tal, con todos sus registros y matices? ¿Por qué se quiere asumir exclusivamente una única vía posible de representación de la realidad que llega incluso a un autoritarismo encubierto y monologante, que excluye todas las otras formas de representación en beneficio y defensa de una sola? (p. 29)

En efecto, Honores (2011) dice que, por ejemplo, el registro fantástico ha estado presente en nuestra narrativa desde Ricardo Palma, continuando su paso por el modernismo, el postmodernismo, el vanguardismo y teniendo un momento de gran eclosión en la Generación del 50.

[2] René Welleck reflexiona con profundidad al respecto en su libro *Conceptos de crítica literaria*, donde dice que los conceptos "crítica literaria", "historia literaria" y "teoría literaria" son indesligables.

En adelante, referiremos cómo se ha dado la hegemonía del realismo. Nos parece importante iniciar refiriendo un episodio clave en el que Carlos Garayar (1997) y Selenco Vega (2000) parecen estar de acuerdo: a mediados del siglo XX se da, en nuestra literatura, el paso del regionalismo a la narrativa urbana, una ruptura importante de tener en cuenta, pues el realismo, como programa estético-literario hegemónico, instaura su escenario en la ciudad. Garayar (1997) arriesga una fecha exacta de esta ruptura: la publicación en 1954 de *Lima, hora cero* de Enrique Congrains; mientras que Selenco Vega (2000) dice que este paso se consolida por completo en 1962 con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

Es importante tener en cuenta la visión de la narrativa que tenían quienes ejercían la crítica literaria en esos años. Garayar (1997) señala que en los 60 la crítica empleaba criterios decimonónicos para juzgar la obra de los escritores. Uno de los que sufrió estos juicios injustos fue José María Arguedas en la famosa mesa de *Todas las sangres*, a quien, como sabemos, se le realizó una feroz crítica que aludía a la no correspondencia entre realidad y obra literaria. También dice Garayar (1997) que este criterio de la crítica primó incluso una década después, pues Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez no sólo creían que la literatura reflejaba con eficacia la realidad, sino que de igual manera contribuía a cambiarla; en ese sentido, la concepción narrativa de los 70 era muy similar a la de los 50.

Hay que aclarar lo siguiente: la crítica literaria era ejercida también por un sector de narradores peruanos. En ese sentido, parece haber existido una disociación entre la concepción de la labor creativa, por un lado, y la plasmación de dicha labor, por otro. Honores (2010) deja en claro que en la Generación del 50 hubo, en la labor creativa, una importante producción de literatura fantástica; mientras que Garayar (1997) nos precisa cuál era la concepción que se tenía acerca de cómo debía orientarse dicha labor creativa: realidad y

ficción debían corresponderse. Es decir, a pesar de haber primado la concepción realista del quehacer literario, hubo una importante producción de literatura fantástica.

De lo anterior se puede desprender lo siguiente: un silencio permanente de parte de los críticos hacia la literatura fantástica. En otras palabras, hubo un escaso interés por tratar de entender qué rol jugaba esa literatura alternativa dentro de nuestra tradición. El mismo Honores (2011), en otro trabajo académico, señala el vacío de más de treinta años, pues el antecedente más inmediato data de la década de los 70, donde hubo intentos de visibilizar el género fantástico, entre los que destaca, por supuesto, el trabajo de Harry Belevan con sus míticas *Teoría de lo fantástico* (1976) y *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), además de su importante producción literaria. En este caso, entendemos que dicho silencio proviene de una ideologización cuyo propósito es mantener en boga la hegemonía del realismo.

Garayar (1997) dice que, para la década del 80, esta predominancia continúa y el parangón es, sin duda, Miguel Gutiérrez. También nos dice que la concepción sobre la labor creativa varía respecto al 70, pues se ha dejado de creer en la representación literaria como un fiel registro de la realidad. Es el mismo Gutiérrez (1995), dejando atrás las concepciones que tenía en la década anterior, quien luego se encarga de confirmar esta información, pues dice que la calidad literaria debe imponerse sobre las demás características al margen del escenario donde esté representada la obra. Por otro lado, Honores (2011) postula que es en los 80 cuando el realismo canónico entra en crisis como único programa estético válido. En efecto, para él existe ya en esta década una consolidación de la narrativa de corte lírico (o subjetivo), donde los autores que resaltan son Carlos Calderón Fajardo, Pilar Dughi, Mario Bellatin, entre otros. Además, hay autores en cuyas obras se pueden rastrear elementos fantásticos, como Luis Freire, Luis Enrique Tord, Fernando Iwasaki, Aída Balta, entre otros.

De esta manera, el realismo canónico va cediendo espacio a otras manifestaciones literarias que poco a poco irán preparando el terreno para la ruptura definitiva.

Ahora nos interesa volver sobre el papel del crítico en la escena literaria. Honores (2011) refiere la antología de Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal titulada *Nuevo cuento peruano* (1984), en cuyo prólogo los antologadores rechazan el influjo de la cultura de masas y evidencian su preferencia por el realismo social. Es necesario también anotar que Cornejo Polar dice estar enterado de la gran producción de literaturas alternativas (fantástica y ciencia ficción) que transita, sobre todo, en los concursos, pero que él parece dejar de lado por el supuesto desconocimiento de la tradición literaria de nuestro país (que es, para ellos, realista) del que adolecen estas literaturas alternativas. Asimismo, Elton Honores (2011) nos dice que esta producción de literatura fantástica no solo ha sido advertida por Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal, sino que Guillermo Niño de Guzmán, en el prólogo de su antología *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos* (1986), también advierte la presencia de estas literaturas alternativas (que él denomina géneros subvaluados, como el cuento de horror y la ciencia ficción), de la cual dice no haber hallado cuentistas con obras consistentes.

1.2.2. Década del 90: la consolidación de la literatura fantástica

En los 90, Miguel Gutiérrez (1995), ejerciendo su rol de crítico, reflexiona sobre diversas tendencias en la narrativa: aquella que ambienta sus narraciones en los andes, la narrativa de la violencia, la literatura subjetiva, la literatura escrita por mujeres y dedica, luego, bajo el rótulo de "zonas oscuras", una reflexión sobre aquellas narrativas que juzga sin mayor presencia en el panorama literario, como la narrativa histórica, la narrativa de la alta burguesía y la narrativa fantástica. Sobre lo fantástico, dice de manera puntual que siempre

ha sido una línea secundaria en nuestra tradición, puesto que no ha alcanzado los niveles de la literatura fantástica argentina. Asimismo, exhorta a los narradores a continuar con el camino del realismo, pues, según él, es el registro que mejor puede expresar las contradicciones del país. Otra vez observamos que la crítica presta su voz para, tal vez sin darse cuenta, mantener la hegemonía de unos programas literarios sobre otros.

En esa misma línea, Selenco Vega (2000) reflexiona sobre la narrativa de los 90 como una narrativa sumida por completo en el realismo, con la distinción de crear escenarios marginales, con personajes que están muy lejos del molde de Zavalita en *Conversación en La Catedral*, pues este era un personaje transformador, en cambio los personajes de los jóvenes narradores de los 90 construyen a los suyos como seres desposeídos, cuyos trágicos destinos parecen estar predefinidos. Honores (2011) encuentra que esta literatura sigue el modelo de Óscar Malca en *Al final de la calle* (1993), donde destacan escritores como Javier Arévalo y Sergio Galarza. Es así que para Honores (2011), es este el irreversible punto de quiebre con aquella literatura que se miraba a sí misma como una plataforma transformadora. Además, nos dice también que este nuevo realismo, aunque imperante, es víctima de mordaces críticas que la consideraban como una literatura *light*. Se podría decir que, en el plano ideológico, el panorama había cambiado de forma parcial, pues los reflectores parecían estar puestos más en esta nueva forma del realismo.

Sin embargo, el mismo Honores (2011) muestra cómo hubo una gran cantidad de producción de literatura fantástica en la década del 90, donde, por supuesto, resalta Enrique Prochazka. Parece ser, además, que hubo un estricto silencio en esta década de parte de los críticos hacia esta literatura, pese a su abundante producción. Como vimos, en el imaginario de Gutiérrez lo fantástico seguía siendo una minoría sin mayores esperanzas de desarrollo. Honores (2011) dice lo siguiente respecto al espacio de la crítica: “El prestigio literario no

proviene ya de los críticos y profesores universitarios sino que el libro, como objeto de consumo, depende más del mercado" (p. 21). Lo cual bien puede explicar que la ideología de los críticos no necesariamente tuvo una repercusión en la producción de literatura fantástica. Sobre la precaria labor de la crítica en esta década, Trelles Paz (2006) señala que los críticos prefirieron el silencio antes que ejercer el análisis en una literatura que consideraban *light*. De la misma forma, se puede inferir que este silencio alcanzó a la literatura fantástica.

En conclusión, la crítica literaria ejerció un rol fundamental para la constitución de los escenarios antes mencionados. Si bien es cierto, en los 90, el mercado le resta poder de influjo a la crítica literaria, esto tiene como consecuencia los siguientes hechos: las editoriales independientes permiten mayor producción de literaturas alternativas y la crítica literaria mantiene su silencio respecto a las mismas. Es decir, existe mayor espacio para quienes cultivan estos géneros, pero dicho espacio no está legitimado en el campo de la crítica. La crítica literaria, en estos años, continúa atenta a los movimientos del realismo. La literatura fantástica continúa su ascendencia, por supuesto, para la siguiente década.

1.2.3. El registro literario de *Un único desierto*

Es necesario explicar que el registro de *Un único desierto* es, de manera general, de corte fantástico, oscilando, además, entre la ciencia ficción, la mitología, etc. Este libro, sin duda, presenta una complejidad taxonómica que trataremos de dilucidar en la descripción de cada uno de sus cuentos. De esta manera, será posible entender el lugar del libro de Prochazka en el contexto de su publicación y la reacción de la crítica ante ella.

Un único desierto se abre con un breve texto de lenguaje poético titulado "Orbis Tertius" por el mismo Enrique Prochazka, pero que parece en realidad llevar por título "¿Cómo pintaremos las paredes del espacio infinito?", ya que se manifiesta como un elemento paratextual, cuya autoría se atribuye a un tal Daniel Smisek y se entiende que está extraído de su libro *Zapatos hondos*. Lo cierto es que el contenido de dicho texto (inclasificable, además) es sugerente para la comprensión del libro en su totalidad. Es decir, puede entenderse como una suerte de introducción que nos ayuda a comprender mejor la intencionalidad del libro como un todo significante. En sí, trata sobre el Hombre (como un Uno) errante a través de los tiempos, protagonista y antagonista de la Historia. El título, resulta obvio, refiere a Jorge Luis Borges. No extrañará a nadie encontrar esta misma concepción del hombre y la historia en las páginas del escritor argentino. Como dijimos, es un texto de difícil clasificación, sobre todo si se opta por tomarlo como un cuento más del conjunto (es una posibilidad). Sin embargo, no nos parece que sea esa su función. Lo que sí logra, sin duda, es darle una mayor complejidad a la estructura del libro.

El primer relato del volumen es "El premio", la historia del enfrentamiento entre un arquero y un brujo. Esta historia, contada por el arquero, llamado Bu, está ambientada en Camboya durante el siglo IX[3], y puede ser comprendida siguiendo la pista del texto de Daniel Smisek mencionado antes. El desplazamiento y el *doppelgänger*, sin duda, son cruciales también para su comprensión. Es importante tener en cuenta también aquellos subtemas que parecen camuflarse dentro de la historia: por ejemplo, la mención de la guerra caníbal que

[3] Información proporcionada por el mismo Enrique Prochazka en sus textos "Testamento", aparecido junto a la primera edición en 1997, y "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)", aparecido junto a la segunda edición en 2008. A lo largo de este trabajo hacemos referencia y citamos ambos textos mediante la última edición, aparecida en 2017, por ser la que se encuentra actualmente en circulación, aspecto que puede ayudar a quienes deseen leer sus páginas sin mayor complejidad a la hora de obtener un ejemplar.

mantienen los khmer contra los viet. Por supuesto, la guerra individual entre el arquero y el brujo es la principal. El desenlace de esta última es la que termina de esclarecer la pertenencia al género fantástico de este relato.

El segundo relato es "Conquistador", que cuenta la historia de cómo un desconocido español, parte de la expedición de Francisco Pizarro al Perú, es desembarcado, por un hurto menor, en una isla sólo con su armadura y un espadón. Al verse solo, opta por sobrevivir con diversos métodos, entre los cuales destacan el cazar tortugas y beber agua de lluvia. Con frecuencia explora la isla y suele sentarse en la cima de un extremo escabroso a contemplar a los hambrientos lobos marinos mientras reflexiona sobre la venganza y el suicidio. Además, suele dialogar consigo mismo y terminar concluyendo que es el legítimo monarca de ese pedazo de tierra que habita. Luego de arrojarse al mar en busca de un tronco de madera, queda herido y después de unos días resistiendo, decide ir a la roca en la cima de la lobera a contemplar, por última vez, el mar. Es necesario resaltar que uno de los más característicos temas que se explora aquí es el del absurdo de la vida. Las resonancias a *Robinson Crusoe* de Defoe y a *El mito de Sísifo* de Camus son evidentes. No estamos, es cierto, frente a un relato de corte fantástico. Sin embargo, la distancia temporal que presenta parece alejarlo del realismo que reclamaba aún la crítica literaria peruana.

El tercer relato es "Acero", que propone un empleo del lenguaje bastante original, orientado por la intención de reproducir una forma primitiva de comunicación. Cuando Enrique Prochazka ideó y escribió este relato, se seguía considerando a la tribu filipina de los tasaday como la única tribu que jamás había tenido interacción con la modernidad[4]. La historia cuenta, desde la perspectiva de uno de los tasaday, el perceptible desarrollo de su

[4] Esta información es proporcionada por Prochazka (2017) en su texto "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)".

lenguaje a partir de su encuentro con un foráneo. Solo si consideramos al foráneo como un no-humano, podríamos hablar de elementos fantásticos o de ciencia ficción. Sin embargo, una interpretación así carecería de sustento. Lo que sí advertimos es nuevamente un relato alejado del realismo. Esta vez, sin embargo, podemos encasillarlo dentro de lo que George Steiner (2009) acuñó, en 1971, como una literatura extraterritorial. Lo que más resalta de este relato es, sin duda, lo señalado al inicio: la recreación de un lenguaje primitivo, cuyo germen podemos rastrear en la lectura que hace Prochazka de un ensayo de Umberto Eco[5].

El cuarto relato es "Los dos monstruos" (título inspirado en Vallejo), que se lee, en un primer nivel, en clave mitológica, pues allí desfilan personajes como Teseo, el minotauro y Ariadna. Este texto está construido sobre la base de la paradoja del barco de Teseo y el *closest continuer* propuesto por Robert Nozick (2017) en las páginas de su *Philosophical explanations*[6]. La estructura del relato ayuda a entender el propósito del narrador: explicar por qué la muerte, representada por la Nube del Hades llegando a la Cólquida, es para todos inevitable. En la Tablilla Alfa se advierte por primera vez la reflexión sobre la identidad a partir del encuentro de Teseo con el minotauro mediante un espejo (que es a la vez un doble del espejo borgeano de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", pues ambos se ubican en el fondo de un corredor) y luego mediante un sueño. Hacia el final de esta tablilla, el narrador, que se diferencia del aeda, explicando que él es, más bien, un augur, dice que, dada su condición, puede decirnos más sobre Teseo. Esto logra contarlo en la Tablilla Beta, donde introduce la famosa paradoja del barco de Teseo con el objetivo de contarnos cómo es que Teseo, advertido por un oráculo, decide cambiar los maderos de su barco, a la par de que las acciones

[5] Información también proporcionada por Prochazka (2017) en "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)". El ensayo de Eco se titula "Generación de mensajes en una lengua edénica".
[6] Prochazka, además de revelarnos su fuente, nos dice que halló otra versión del barco de Teseo proveniente de Plutarco.

de Ariadna, al replicar el barco con los viejos maderos, trajeron el descontento de los dioses. La Tablilla Gamma, incompleta, viene a ser el epílogo, donde se nos cuenta que, pese a la destrucción de uno de los barcos (nadie sabía cuál era el verdadero), no se ha podido aplacar la ira de los dioses por la afrenta cometida por el hombre, que llega incluso a ser más fuerte que la cometida por Prometeo.

Este mismo relato, en un segundo nivel, propuesto por el mismo Enrique Prochazka[7], puede leerse en clave de ciencia ficción: un hombre que vive los estragos del accidente de Chernobyl (la Nube del Hades es la metáfora de la nube radioactiva) intenta reflexionar sobre la identidad mientras espera su muerte. La estructura del relato, de hecho, ayuda a esta lectura: la escritura en clave se sostiene no solo por parodiar el lenguaje homérico, sino también por el hecho de emplear tablillas para cifrar la información, debido a que las tablillas (verbigracia, la piedra de Rosetta) se suelen descifrar en un lejano futuro. Las referencias que sostienen esta lectura son más que consistentes: haber ido más lejos de lo soñado por Prometeo es una alusión al accidente del reactor número 4 de la central nuclear de Chernobyl. El tema del *doppelgänger* en este relato es explorado con mayor profundidad. Estamos, pues, otra vez frente a un texto que se aleja del realismo.

El quinto relato es "La mano de Kazka", donde vuelve a tener presencia el tema del doble. Aquí se cuenta la historia de Joseph Kazka y cómo es acosado por sus dos manos, que poco a poco adquieren autonomía y se rebelan ante él al punto de llegar a estrangularlo. Después de eso, incluso las demás partes de su cuerpo adquieren vida propia. El tema aquí vuelve a ser el enfrentamiento. La referencia más presente en este relato es la de Kafka. Recordemos que el protagonista de *El proceso* es un tal Joseph K. y que a lo largo de la

[7] Esta propuesta de Prochazka (2017) se encuentra en "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)".

novela hay una ineludible participación de las manos en la interacción humana. Esta vez, sin duda, estamos ante un relato que pertenece al género fantástico.

El sexto relato, titulado "Dios", cuenta la historia de Morgan, un viajero que luego de un accidente se encuentra con Choktoi, un sacerdote de Xixxïa. El texto se centra en la cuestión de la Pugna: un enfrentamiento entre reyes y sacerdotes cuyo fin es saber quién es verdaderamente el representante del poder divino en la tierra. Un problema que, como lo argumenta el mismo narrador, también planteó Platón en Grecia. El meollo es el siguiente: el rey hace una pregunta al sacerdote y este, dada su condición semidivina, es enviado al Templo de Todos los Valles, donde permanece encerrado durante dos semanas con el fin de establecer conexión divina y salir de allí con la respuesta. Ningún sacerdote ha salido jamás vivo del encierro, puesto que en su estancia se alimentan de estricnina, cuyas mortales consecuencias ignoran los sacerdotes. Choktoi, actual sacerdote, se vale de una artimaña sugerida por el mismo Morgan, la cual consiste en el uso de *physiostigma venenosum*, que termina siendo un antídoto contra la estricnina. El resultado, deduce Morgan, será que Choktoi será el primer sobreviviente del encierro y se autoproclamará Dios. Prochazka (2017) ha admitido que este es el relato en el que pretendió ser, de forma deliberada, borgeano. El tema, como vemos, vuelve a pertenecer al género fantástico.

El séptimo relato del conjunto es "Cáucaso", que es el único que podría encasillarse dentro del realismo. Este texto cuenta la historia de Fermín, un exempleado de Electrolima que ayuda con conexiones clandestinas a los vecinos de Cerro Pingo. Estos, presionándolo, le piden que les haga una conexión definitiva para que no dejen de tener luz. Dadas las explosiones de torres de luz por parte de los terroristas, Fermín tiene que darles luz a partir de una conexión al grupo electrógeno de un abogado que vive en Las Casuarinas. De esta manera, Fermín logra llevar a cabo este propósito. Al cabo de un tiempo, al ser descubierta

la conexión, Fermín es llevado a una torre de alta tensión para ser torturado y electrocutado como castigo por sus actos. El paralelismo entre el escenario peruano y el escenario griego del Prometeo de la mitología es evidente. Prochazka, por si caben dudas, coloca como epígrafe unas líneas del *Prometeo encadenado* de Esquilo, al que le sigue una cita de Antístenes que hace referencia a la situación en la que se encuentra el personaje de su relato. El tema sigue siendo el enfrentamiento, aunque esta vez se ven enfrentadas dos clases sociales opuestas en un determinado contexto de la historia del Perú. Como se dijo antes, este es un relato de corte realista, con el agregado de que puede ser leído en clave mitológica.

El octavo relato es "Taylor", el primero que empezó a escribir Prochazka. En este texto se presenta dos realidades, al estilo de "La noche boca arriba" y "Todos los fuegos el fuego" de Julio Cortázar. De hecho, esta concepción de ser el mismo fuego el que consume todo en el lejano Coliseo de Roma y el que consume todo en la actualidad del relato está presente en Prochazka desde el primer texto del libro, "Orbis Tertius", donde pueden coexistir diferentes tiempos de la historia teniendo al Hombre como gran personaje. De esta forma, en "Taylor" se nos narra dos historias en paralelo: la de Taylor, quien desea escapar de prisión utilizando un ala delta construida por él mismo, y la de un caballero que vive atrapado en el castillo del Mago, del cual desea escapar. En paralelo, ambos personajes logran escapar, aunque se entiende que quien sale antes es el caballero. Taylor lo hace usando el ala delta; el caballero lo hace corriendo. Hacia el final las realidades chocan y se produce un impacto entre ambos. Otra vez nos encontramos frente a un texto que pertenece al género fantástico.

El noveno relato se titula "El breve mar" y se ubica en el mar de Piura en el año 2016. El año ya nos otorga suficientes indicios para pensar en la pertenencia de este texto al género de la ciencia ficción. Aquí se nos cuenta la historia de Cristóbal Jonah, un ingeniero a cargo

de la Comisión Revisora del Proyecto del Mar Interior de Grau (que implica una muralla que prohíbe el paso del agua de mar hacia el lago Sechura, que se encuentra por debajo de la altura del mar). Este proyecto era una variación del proyecto original de Jean-Luc Possedom. En el transcurso del relato, se nos narra los descubrimientos por parte de Jonah de los planos anteriores del proyecto. Este termina sosteniendo en sus manos el plano original que no contemplaba ninguna comisión ni muralla y poco a poco va asustándose de lo que podría ocurrir. Hacia el final, un sismo previsto en las líneas iniciales hace que cedan las estructuras y Jonah sea sepultado por la gran cantidad de agua salada que hace instantes había estado contenida.

El décimo relato lleva por título "Hallazgo de la fruta" y es protagonizado por un ceremonioso padre de familia que lleva a cabo todo un ritual para servir la fruta. Prochazka dice que este texto está inspirado por completo en su padre[8]. La minuciosidad con que se relatan aquí las acciones recuerda a algunos pasajes del *Ulises* de James Joyce. Este relato no es de corte fantástico. A pesar del exceso del lenguaje empleado, lo narrado es una situación cotidiana que mantiene al texto dentro de las coordenadas del realismo, aunque uno alejado de la tradición literaria de los 80 y 90 que reclamaba, más bien, un realismo social.

El décimo primer relato es "2984" y pertenece también al género de la ciencia ficción. Como el título lo sugiere, está inspirado en la famosa novela *1984*, de la cual se muestra como una posible secuela situada mil años después, en el preciso momento en el que, al parecer, ha caído el imperio descrito por Orwell. Aquí el narrador nos relata las interminables dudas que poseía Carlos Vanh, líder de la Revolución del Arrozal, sobre cómo había sido posible el fin del imperio orwelliano. En este texto, vemos la reaparición del Gran Hermano,

[8] También lo refiere Prochazka (2017) en "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)".

actualizada en la figura del protagonista del relato, que hacia el final descubre su verdadera identidad. Prochazka revela que este relato surgió a partir de sus clases de Lógica, lo cual se corresponde muy bien con la estructura que imprime al texto, pues se logra apreciar la multiplicidad de proposiciones y constantes paradojas o contradicciones que conducen al desenlace.

El décimo segundo relato lleva por título "Happy End" y se inscribe también dentro del género de la ciencia ficción. Este texto es protagonizado por un joven historiador que se encuentra redactando *La Declaración*, un documento en el que se develará una impostergable verdad: el mundo afrontará su extinción. Asimismo, este joven está a punto de ingresar a una cámara donde recibirá un baño de radiación en los testículos que tendrá como resultado final el provocarles infertilidad a sus futuros hijos. Mientras este joven se encuentra redactando el documento, va soltando una serie de ideas acerca de lo benéfico de esta extinción: dice que esa siguiente generación, la de sus hijos, será, al fin, la que logre la felicidad verdadera. Para sustentarlo se remonta al *Génesis* y da su propia interpretación del libro bíblico. La última generación de hombres en la tierra no tendrá que preocuparse por sus hijos, lo cual los llevará a la libertad absoluta. Aquí se postula cuatro temas fundamentales: la verdad, el absurdo de la vida, la felicidad y la libertad. Este relato es una reinterpretación del *Génesis* y de los postulados de Juliano en su *Contra Galileos*.

El último relato lleva por título "El porquerizo". Es el más largo de todos e incluye un mapa para comprender a cabalidad el significado del recorrido del viajero Matej Procházka y, también, el significado de todo el libro. En este relato, por mucho el más extenso, el narrador nos cuenta la larga travesía de su vida, que viene a ser un antiguo documento hallado en el siglo XX por el tío del supuesto autor del texto. En dicha travesía podemos hallar distintas figuras histórico-religiosas presentes en más de una cultura: por

ejemplo, la Dama Blanca y la "mamá del carpintero" son, en realidad, la misma. Esta presencia de religiones dentro de otras fue un tema que obsesionó en vida al difunto maestro de Prochazka, el antropólogo y filósofo Fernando Fuenzalida (1994), quien creía en la unidad trascendente de todas las religiones[9]. Por otro lado, el recuento de estos viajes recuerda mucho al libro de Marco Polo, sobre todo por la presencia de Gengis Khan (anterior a Kublai Khan, a quien sirvió Marco Polo) como personaje en la historia. Hacia el final de sus incontables viajes, tenemos el mapa del recorrido de Matej Procházka, donde sin mucho esfuerzo podemos identificar la figura del infinito ya anticipada en el epígrafe de Borges que abre el relato. De esta manera, este último texto termina por cerrar de forma circular la idea anunciada desde el breve texto "Orbis Tertius": la del único Hombre (como un Uno) que vaga a través de un único desierto, siendo él mismo los múltiples personajes de la Historia.

En síntesis, se aprecian diversos registros, entre los cuales resalta, por supuesto, el fantástico. Además, la cantidad enorme de referencias (teniendo en cuenta que sólo hemos advertido algunas) nos da un alcance de la dificultad que han tenido los lectores para llevar a cabo una correcta exégesis de la obra en cuestión. Por este motivo, Prochazka, en las tres ediciones de su libro, ha incluido metatextos que ayudan en esta labor.

1.3. La crítica literaria en torno a *Un único desierto*

Empezamos señalando un aspecto ineludible: hemos hallado poca crítica en general sobre *Un único desierto*, lo cual se condice con lo expuesto por algunos autores que mencionan el hecho de que pocos fueron los interesados en dedicarle líneas de reflexión al libro de

[9] Esta idea de Fuenzalida, además de estar presente en su ensayo "La búsqueda", se puede rastrear también en *Tierra baldía* (1995).

Prochazka. Esto, por supuesto, deducimos que tiene que ver con lo expuesto anteriormente acerca de la crítica y su preferencia por el realismo canónico. Aun así, a continuación, se mostrarán aquellas anotaciones (entre crítica académica y crítica periodística) que han hecho diversos lectores sobre *Un único desierto*.

Quizá, por razones de orden, sea conveniente mencionar primero las encuestas, que son dos. Como veremos, estas refieren a Enrique Prochazka como un importante —e imprescindible— cultivador del género fantástico. La primera de ellas es la que lleva a cabo Elton Honores (2013), a nivel local, con autores del género fantástico que han publicado entre 1980 y 2013. El resultado muestra, en términos cuantitativos, un empate en votos entre *Mañana, las ratas* (1984) de José B. Adolph y *Un único desierto* (1997) de Enrique Prochazka. Por otro lado, Alonso Rabí do Carmo (2014) publica en *Buensalvaje* una encuesta de novelas y libros de cuentos más importantes del periodo 1990-2010. La encuesta es, a todas luces, reveladora. El libro de Prochazka figura en el puesto cinco de la lista.

En julio de 1997, año de la publicación del libro, sale en Caretas una reseña bastante elogiosa sobre el libro de Enrique Prochazka. Aunque breve, inicia aportando respecto al contexto: menciona que los cuentistas peruanos se avocan principalmente al realismo, pero que están también aquellos que saben triunfar en los caminos del género fantástico, como en el caso de Prochazka. Tiene, además, el acierto de advertir al futuro lector sobre la dificultad que presenta este conjunto de relatos, señalando la gran cantidad de alusiones a la mitología y a la cultura occidental en general que los aguarda.

Jorge Wiesse (1997), también en el mismo año, reseña el libro de Prochazka con palabras elogiosas. Con acierto, logra identificar a "El porquerizo" como un relato en clave borgeana que ayuda a entender el significado cabal del libro. Habla, además, de lo "antilocal" que le supone esta lectura. Desde un punto de vista ideológico, no se muestra a favor o en

contra de esto (a pesar de que menciona un "sabor local" en el cuento "Cáucaso"), pero sí celebra el libro de Prochazka en términos estilísticos. También hace hincapié en la deuda borgeana de estos cuentos, sobre la que señala un triunfo del autor debido a su originalidad.

También en el mismo año, Javier Ágreda (1997) le dedica una reseña que tiene acaso por virtud no menospreciar su género. Sin embargo, apunta temprano a un cliché de la crítica que ya había advertido el propio Prochazka: el ser un imitador de Jorge Luis Borges. Dice Ágreda que la calidad de los textos es innegable, pero que carecen de originalidad. Advierte una serie de cuentos que resultan, para él, ser variaciones de algunos temas ya propuestos por Borges, como en el caso de "Los dos monstruos", "El premio", "Dios", "Conquistador" y "El porquerizo". En otros, más bien, refiere un alejamiento de dichos temas, aunque no niega que el estilo y los referentes empleados siguen evocando al escritor argentino.

Dos años antes de la publicación de la segunda edición de *Un único desierto*, Mario Suárez Simich (2006) dedica unas líneas a Prochazka en su evaluación de la narrativa peruana de los 80 al 2006. El autor, después de dedicar reflexiones a la narrativa de la violencia y a la novela histórica, dedica una tercera reflexión a lo que él denomina "gran evasión" o "generación del autoexilio fantástico". Inicia señalando el abandono de la tradición realista por parte de ciertos autores peruanos, entre los cuales destaca sobre todo a Enrique Prochazka. Lo más llamativo para él es que, dentro de una diversidad de cuentos que considera de orden "evasivo", Prochazka trata el tema de la violencia en su cuento "Cáucaso" y señala un desconocimiento de la realidad en el imaginario del texto. Suárez Simich parece estar en la misma línea de los críticos que piensan la literatura peruana como una literatura cuya única y mejor opción es el realismo.

Un año antes de la reedición de *Un único desierto*, Pedro Salinas (2007) escribe una columna que, si bien no reseña este libro de cuentos, sí nos brinda información valiosa sobre

la recepción por parte de la crítica de Enrique Prochazka. Salinas nos dice que sólo Ricardo González Vigil y Gustavo Faverón se han ocupado de decir algo respecto a Prochazka. El resto de críticos no escribió nunca nada, puesto que la relación entre la crítica y el autor de *Un único desierto*, para estos tiempos, según Salinas, era poco menos que inexistente; en otras palabras, mantuvieron silencio sobre sus libros.

Para la segunda edición de *Un único desierto*, se introducen un puñado de metatextos[10]. El primero de ellos es el de Gustavo Faverón (2017), el cual es uno de los que, con gran afán analítico, dedica profundas reflexiones a la obra de Prochazka. En su texto, inicia mencionando lo que para él es un error de parte de la crítica especializada: la falta de precisión para juzgar la obra de Prochazka. Nos dice que el error que se ha cometido con él es el mismo que se cometió con Borges en su tiempo: acusarlo de autor desconectado del escenario y coyuntura de su país. Parece estar convencido de que dicho error de interpretación se debe a las lecturas superficiales de que ha sido víctima. En ese sentido, su texto tiene como base un sólido comentario crítico a la poética que atraviesa y configura cada uno de los cuentos. Es insidioso en la abundancia de referencias que posee cada uno de ellos. Los mitos, nos dice, son su predilección. Sin embargo, al beber de ellos, no debe juzgársele como un autor no local, sino que, al consistir el giro de Prochazka en adaptar sus temas de fondo al modelo de los mitos, convierte los mitos en suyos, los vuelve locales, sin importar sus orígenes. De esta forma, los cuentos de Prochazka, para Faverón, son locales y lo son muy al margen de que sus estructuras y el estilo del autor provengan de fuentes no locales.

[10] Esta edición aparece en el año 2008. Hoy, al igual que la de 1997, se encuentra descatalogada. En esta investigación trabajamos con la última edición, del 2017, que reúne, de igual forma, todos esos metatextos, pues, como ya dijimos, es la que está más al alcance de quienes deseen acercarse a la obra de Prochazka.

El texto de Enrique Vila-Matas (2017) no pretende ser crítico y se enfoca más en la relación que se genera a partir de su acercamiento al libro y las ideas y obsesiones que han compartido ambos. Así, Vila-Matas es más testimonial. Sus aproximaciones a Prochazka son, en sí, aproximaciones a sí mismo. De esa forma, se centra más en la reflexión sobre la persona-autor y no tanto sobre el libro. Sin embargo, si hay algo que rescatar en su texto, es su breve reflexión sobre la cuestión de la intelectualidad y las minorías. Él habla de la *intelligentsia* y cómo lo que dice y hace este grupo de intelectuales termina por tener un alcance mínimo; algo que le atribuye también al mismo Prochazka.

El comentario de Fernando Iwasaki (2017) es breve, pero en su brevedad alcanza a enunciar una idea más que interesante: la extraterritorialidad de Prochazka. Aunque estamos, de forma parcial, de acuerdo con esta afirmación, pensamos que la lectura de Iwasaki es acuciosa, inteligente y de ninguna manera superficial. No se anima a decir mucho, pero esa única idea, que él llama "oasis extraterritorial donde caben todas las lenguas, todas las patrias y todas las sangres", me resulta muy importante. Su visión de la literatura de Prochazka, orientada por la propuesta de George Steiner (2009), ayuda mucho a comprender ciertos aspectos de la complejidad que propone el libro.

Lo que dice Roncagliolo (2017) sobre Prochazka es más biográfico. Habla de cómo supo de su libro, de cómo dio con él y cómo fue su experiencia leyéndolo. Un aspecto llamativo quizá es que comenta su lectura y da a conocer las influencias que encuentra para la composición de algunos relatos. Pero, sin duda, lo más valioso del texto de Roncagliolo es su testimonio de cómo percibía el panorama literario de esos años. Nos dice que, a raíz de las lecturas de esos años, su concepto del cuento podía resumirse mediante cinco reglas, entre las cuales destaco las dos primeras: debía ser 1) urbano y 2) realista. Líneas después nos dice, como era de esperarse, que su lectura de *Un único desierto* desterró por completo el concepto

que tenía de lo que debía ser un cuento. Otra referencia a este mismo panorama nos la da en otro párrafo, donde asegura que por esos años todos querían escribir como Bukowski.

El texto de Effio (2017), el más biográfico, es un testimonio de su encuentro con Prochazka y muy poco se puede extraer de él. La única idea interesante es la de su lectura de "Testamento" como un relato ficcional más, donde Prochazka es el personaje mismo; idea que descarto por carecer de los medios para justificarla.

En su página web, Daniel Salvo (2008) dedica una reseña a la reedición del libro que es, a pesar de su brevedad, un texto importante. Ofrece, en frases cortas, su propia lectura de cada uno de los cuentos y resalta la originalidad de cada uno de ellos. No enuncia hipótesis alguna sobre el libro en sí, pero se dedica a comentar cada relato de forma individual. Para un autor complejo como Prochazka, un texto como el de Salvo es necesario. Algunos de sus comentarios, como en el caso del comentario a "Cáucaso", se muestran orientadores, pues lo que dice sobre este relato es que, a pesar de ser de carácter realista, se distancia de los estereotipos narrativos de sus coetáneos, pues muestra el reverso de esa poética realista, tomando como fondo la mitología. Comentario valioso, ya que se trata de poner en evidencia cómo es que incluso en un cuento como "Cáucaso", que se inscribe dentro del realismo, la intención es, mediante un estilo palimpséstico, superar los límites que la ideología de esos años imprime al género del cuento.

José Carlos Yrigoyen (2018) escribe una reseña a propósito de la tercera edición del libro de Prochazka. Dentro de lo valioso que podemos hallar en ella está el hecho de remontarnos a la recepción que tuvo el libro cuando fue publicado, pues nos dice que la crítica local, por esos años, estaba muy acostumbrada al realismo urbano y a historias y estilos que no eran muy distintos los unos de los otros, de tal manera que *Un único desierto* se mostró como un reto en cuanto a su valoración y entendimiento. Sin duda, es valioso el aporte de

situarlo frente al tipo de literatura que ejercía predominio en esas épocas. Como lo hemos visto en páginas anteriores, durante los noventa la crítica parecía estar atenta sólo a las manifestaciones del realismo. Otro acierto es referir la percepción de la crítica sobre el libro. Nos dice Yrigoyen que esta no le prestó atención por el hecho de considerarlo un texto virtuoso, pero extraño y epigonal (cuyo maestro a seguir era Borges), y que era mejor dejarlo al margen, sin que perturbara la atmósfera de esos años. Este hecho podemos corroborarlo en páginas anteriores, donde señalamos que esta actitud de la crítica literaria se daba en general hacia el género fantástico, donde la obra de Prochazka podía parecer incluso más radical que la obra del resto de sus coetáneos. Por último, Yrigoyen parece situarse en la misma línea que Suárez Simich al calificar el libro: "contenía más de una docena de cuentos completamente ajenos a nuestra realidad". De esta manera, Yrigoyen reproduce un prejuicio (el de la evasión) que ha mantenido la crítica a lo largo de los años respecto a la literatura fantástica en general.

Por último, Honores (2011), al elaborar un panorama de la narrativa fantástica peruana, realiza una taxonomía de la misma, donde incluye a Enrique Prochazka dentro de lo que denomina *cuento fantástico-ecléctico*. Al respecto, dice lo siguiente: "trabajan un nivel alegórico o poético en los relatos y una tensión entre lo realista y lo no realista que genera un cierto extrañamiento" (p. 32). Así, señala la presencia de elementos como la metaficción y la intertextualidad (en el caso de Prochazka), a la vez que advierte temas filosóficos y existenciales en estos relatos. Además, nota que la intencionalidad de estos textos no es precisamente inscribirse dentro del registro de lo fantástico, sino que estos pueden tomar diversas orientaciones (como en el caso de los cuentos de Prochazka).

En conclusión, hubo poca crítica que se detuvo a reflexionar sobre el primer libro de Enrique Prochazka. Esta menciona diversos lugares comunes: califica el libro de antilocal,

evasivo, borgeano y poco original. Por supuesto, entre sus comentarios se deslizan también aquellos de carga positiva. Sin embargo, hemos resaltado aquellos que están en sintonía con la ideología que detentaba la crítica en los años 80 y 90, aquella que prefería el realismo y marginaba las otras manifestaciones literarias, como el fantástico y la ciencia ficción, que iba asomando cada vez con más fuerza durante esos años.

1.4. El caso de Borges en Argentina

Puede resultar asombroso que el caso de Enrique Prochazka (y el de otros escritores que no obedecen las reglas del realismo) sea acaso una reiteración del equívoco que, en muchos pasajes del siglo XX, se daba con el mismo Jorge Luis Borges. Puede entenderse que las calificaciones por parte de los lectores, ante la falta de entrenamiento para identificar las referencias producto de la complejidad de la obra misma, sean similares a las de entonces, pero no podemos negar que la primera orientación de estos debe provenir de parte de la crítica, que ha venido, es cierto, repitiendo los mismos errores que con Borges.

En 1942, tras haber dejado fuera de competencia a *El jardín de senderos que se bifurcan* del Premio Nacional de Literatura en Argentina, uno de los miembros del jurado de dicho concurso publica, en la revista *Nosotros*, una justificación de lo deliberado:

> Alguna explicación tendrá el hecho de que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia; no haya obtenido ni un solo voto... quizás quienes se decidan a leer el libro hallen su explicación en *su carácter de literatura deshumanizada*, de alambique, más aún de oscuro y arbitrario juego cerebral que ni siquiera puede compararse con el juego

> de ajedrez... Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional a una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aún para el más culto (excluimos a los iniciados en esta nueva magia), juzgamos que hizo bien. (Giusti, 1942, p. 116)

Años más tarde, Ernesto Sábato seguiría la misma línea crítica contra Borges en su artículo, publicado en *Sur*, titulado "Los relatos de Jorge Luis Borges"[11], donde califica a la "La muerte y la brújula" de excesivamente racional. Dice Sábato (1945), por ejemplo, lo siguiente: "No pudiendo llamar *alfa*, *ene* o *kappa* a sus personajes, los hace lo menos locales posible" (p. 72). Continúa diciendo que, si el relato despierta alguna emoción, esta será del mismo tipo de emoción que despierta una inferencia científica. Sábato acusa a Borges de quitar a sus personajes todo elemento pasional, de manera que a lo largo del relato solo se observa un elemento psicológico: el de la venganza. Lo demás, es un exceso de cientificidad, al punto de comentar el inicio de forma sarcástica: "El cuento podía haber sido comenzado con las palabras: 'Sea una ciudad X cualquiera'" (Sábato, 1945, p. 72).

Incluso, años antes, aunque cause sorpresa, cierta proximidad con esta concepción sobre Borges se puede observar en las palabras de Bioy Casares (2011) en la famosa *Antología de la literatura fantástica*, donde reza lo siguiente:

[11] El artículo tiene diversos apuntes, entre los que destaca "Geometrización". Este luego pasa a ser reelaborado como ensayo y el título se transforma en "Geometrización de la novela", que aparece en su libro *Uno y el universo* (1945).

> Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, *de todo elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (p. 12-13)

Su producción ensayística, al igual que su producción narrativa, sufrió los mismos estragos. Como sabemos, en 1932 Borges publica *Discusión*, donde además del célebre ensayo sobre la literatura gauchesca, se ocupa de autores como Homero, Whitman, Flaubert, Stevenson, entre otros. Al año siguiente, la revista *Megáfono* (1933) publica su "Discusión sobre Jorge Luis Borges", donde resalta de forma alarmante las palabras de Anderson Imbert: "Borges no es ni remotamente un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente de sus ensayos" (Dabove, 2008, p. 9). De esta manera, ya en los tempranos años 30 la crítica reaccionaba al afán de Borges por referir escenarios no nacionales.

El primer libro que aparece contra Borges es el de Adolfo Prieto, titulado *Borges y la nueva generación*. En él, Prieto (1954) sostiene que las preferencias de Borges, tales como el cuento policial y el cuento fantástico, están muy alejadas de la preferencia de su generación. De esta forma, la crítica especializada de la época trata de hacerle entender que no hay posibilidades para nuevas tradiciones, puesto que estas variantes se desligan por completo de la política nacional. Prieto, además, realiza una semejanza bastante particular: dice que su inclinación a esas literaturas es similar a la de quienes practicaron la novela de caballerías o la pastoril, siendo estos los géneros artificiales por excelencia.

Ya en la década del 70, volvería sobre esta cuestión George Steiner (2009) con la publicación de *Extraterritorial* en 1971, donde sostendría que la condición de estabilidad lingüística y conciencia nacional como base de un programa literario había entrado en

decadencia. Existían, por el contrario, escritores cuya inclinación universalista, donde figuran Samuel Beckett, Vladimir Nabokov y Jorge Luis Borges, los hacía representantes de una nueva literatura que tendía al autoexilio permanente. Las características más resaltantes de esta nueva literatura eran el manejo de diversos idiomas y la localización extranjera de sus escenarios; a esto llamaba Steiner extraterritorialidad.

Es importante añadir también que en 1978 se publicó *Contra Borges*, una compilación de ensayos y artículos a cargo de Juan Flo que pretendían reavivar la polémica acerca de los rasgos estilísticos de la literatura borgeana (*Contra Borges*, 2016). Asimismo, en 1999 se publicó *AntiBorges*, una nueva compilación de ensayos y artículos, esta vez a cargo de Martín Lafforgue, cuya intencionalidad dista mucho de la hecha por Juan Flo, puesto que el único motivo de esta publicación es la de ser un volumen de referencia histórica (*Contra Borges*, 2016).

En los últimos años, la visión acerca de la obra de Borges se podría considerar ya revertida gracias a las investigaciones de Beatriz Sarlo. Al respecto, Juan Pablo Dabove (2008) nos dice lo siguiente sobre dichas investigaciones: "En el 2004, Sarlo está en las antípodas de Anderson Imbert y su multifacética progenie. Para Sarlo la narrativa de Borges es la 'cifra', el 'cordel de Ariadna' que permite interpretar la segunda mitad del siglo XX argentino" (p. 10). Lo que hace Sarlo es reflexionar sobre la necesidad de no oponer entre sí lo cosmopolita y lo nacional en Borges. Para ella, "Borges reinventa un pasado cultural y rearma una tradición literaria argentina en operaciones que son contemporáneas a su lectura de las literaturas extranjeras" (Sarlo, 1995, p. 15). Es decir, son dos caminos que transitan juntos y se van construyendo a la par, enriqueciéndose entre sí.

Como vemos, el caso de Borges en Argentina ha sido revertido gracias a estudiosos como Beatriz Sarlo. Su literatura ya no es vista más como una literatura no local o evasiva.

Desde los tempranos años en que críticos como Imbert o Prieto lo acusaban de no conectar con los escenarios argentinos, se ha visto una evolución en cuanto a la recepción de su obra. Hoy resulta imposible para cualquier investigador no incluir a Borges dentro de los escritores cuya obra explica gran parte de la historia argentina.

Capítulo 2: Marco teórico

Es importante analizar, con el fin de lograr una correcta exégesis, los planos de expresión y contenido en la obra de Enrique Prochazka. Para el primero, mi propuesta se basa en analizar dos relatos bajo la óptica de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette. Esta teoría, aunque condensada en las primeras páginas de *Palimpsestes. La littérature au second degré*, aparecido en 1982, está desplegada en más de un libro del teórico francés. Aquí nos ajustaremos a lo expuesto en *Palimpsestos*. Para el segundo, será imprescindible contar con los aportes de lo que Julia Kristeva, en su libro *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, aparecido en 1969, denomina "ideologema".

2.1. La propuesta de Gérard Genette

Gerard Genette (1989) desea ocuparse del objeto central de la poética (no de un texto en su singularidad, ya que eso es asunto del crítico), que es, para él, "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (p. 9-10). A este objeto central de la poética lo denomina *transtextualidad*[12]. Así mismo, a partir de él, Genette percibe cinco relaciones transtextuales: 1) intertextualidad, 2) paratextualidad, 3) metatextualidad, 4) architextualidad y 5) hipertextualidad. Estas categorías (con sus subcategorías) son las que guiarán nuestros análisis. De estas, algunas serán empleadas de manera más profunda y concurrente que otras (sobre todo la llamada "hipertextualidad"). Además, algo que debemos tener en cuenta es

[12] En un trabajo previo, de 1979, Genette llamó a este objeto *architextualidad*. Luego, como veremos, este término pasa a indicar un aspecto de la *transtextualidad*.

que estas categorías no están incomunicadas entre sí, sino que manifiestan un constante diálogo, algo que será más evidente durante los análisis del siguiente capítulo.

2.1.1. Intertextualidad

Este término, recogido de Julia Kristeva, es resignificado (imponiendo restricciones) por Genette (1989), pasando a ser "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente[13] y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (p. 10). Genette reconoce tres subcategorías de la intertextualidad:

a) **La cita:** resulta ser la forma más explícita y también la más literal, pues es la práctica que se da mediante el empleo de las comillas, acompañada o no de una referencia exacta. Los ensayos académicos y no académicos, por ejemplo, están plagados de esta práctica, que es, entre otras características, una de las muestras más evidentes de la conexión entre dos textos que interactúan.
b) **El plagio:** resulta ser una forma menos explícita que la cita, pues es una copia literal no declarada. Al no haber reconocimiento del autor copiado, se vuelve esta una práctica poco canónica[14]. No es un secreto que los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont contiene muchas de estas copias no declaradas y solo descubiertas por lectores atentos.
c) **La alusión:** resulta ser una forma aún menos explícita que el plagio y menos literal que la cita, pues la comprensión cabal de esta pasa por la exitosa percepción

[13] Según el DLE en línea, "eidetismo" significa:
Psicol. Capacidad de ciertas personas, por lo general niños y artistas plásticos, para reproducir mentalmente con gran exactitud percepciones visuales anteriores.
[14] Cabe preguntarse si es poco canónica por ser poco utilizada o, en su defecto, poco detectada.

de la relación que existe entre dos enunciados (sin declaración alguna). El ejemplo que ofrece Genette es el de un texto que dirige Boileau a Luis XIV, donde habla de rocas que acuden a oír lo que este tiene que contarle al rey. La comprensión requiere del conocimiento de la relación que existe entre la leyenda de Orfeo y Anfión y dichas rocas móviles. El ejemplo que proponemos, por nuestra parte, es el de la gran cantidad de frases y palabras que emplea T. S. Eliot en *The Waste Land*, cuya comprensión total dependería de conocer distintos libros de la Biblia, la poesía de Baudelaire, la *Comedia* de Dante, las tragedias de Shakespeare, entre otras[15].

2.1.2. Paratextualidad

Para Genette (1989), la paratextualidad[16] es la relación que se establece entre el texto propiamente dicho y, valga la redundancia, sus *paratextos*, que no son otra cosa que el título, subtítulo, prefacio, epílogo, prólogo, dedicatoria, epígrafe, etc., en fin, un conjunto de elementos que existen en torno al texto y otorgan comentarios oficiales y oficiosos en cuestión de significación. El ejemplo que nos da Genette (1989) se remonta a la prepublicación del *Ulises* de Joyce, donde cada capítulo aparecía bajo títulos que evocaban momentos de la *Odisea*, tales como "Sirenas", "Nausícaa", "Penélope", etc. La pregunta que

[15] Según Ricardo Silva-Santisteban (2015), autor de la traducción peruana de *The Waste Land*, que titula "La tierra agostada", Eliot, posterior a la publicación de su poema, se sintió obligado a anexar un apartado con notas que revelaban el origen de cada una de las innumerables alusiones que había puesto en su texto.

[16] Genette desarrolla ampliamente esta noción en su libro *Seuils* (1987). Para esta ocasión, solo nos ceñiremos a *Palimpsestos*, puesto que integrar ambos aparatos teóricos completos sería imprudente, sobre todo porque en los textos de análisis no abundan las relaciones paratextuales.

se hace Genette es si estos títulos, aunque posteriormente eliminados, tienen nada o mucho que aportar a la significación del texto.

El ejemplo que podemos dar, independientemente de los de Genette, es el de la más famosa de las novelas de Mary W. Shelley, *Frankenstein* (1818), cuyo subtítulo es "o el moderno Prometeo". Sin este elemento paratextual sería imposible generar, al leer la novela, algo más que una sospecha o coincidencia. Sin embargo, es precisamente el subtítulo el que nos lleva a establecer relaciones entre la historia del doctor Víctor Frankenstein y el mito de Prometeo. Salvando las distancias temporales, logramos comprender que el objetivo de ambos personajes se presenta de forma metafóricamente análoga. De la misma manera, los demás elementos paratextuales pueden aportar o hacer visibles diversos tipos de relación que, de otra forma, quedarían solo en sospecha o pasarían desapercibidos.

2.1.3. Metatextualidad

Lo que Genette (1989) llama metatextualidad es aquello que conocemos bajo el nombre de "comentario"; trata de la "relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo […] es por excelencia la relación *crítica*" (p. 13). Esta es la relación donde se ubican los artículos, ensayos, reseñas, etc. No es una categoría que, junto a las demás, deba entrar en el análisis de los textos. Los metatextos que comentan la obra de Enrique Prochazka han sido ya materia de reflexión en el primer capítulo. En ese sentido, prescindiremos de esta categoría para el apartado del análisis.

2.1.4. Architextualidad

Lo que Genette (1989) llama architextualidad es "una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual […] de pura pertenencia taxonómica" (p. 13). La architextualidad, en definitiva, tiene que ver con los tipos de discurso y los modos de enunciación. En muchos casos, la relación architextual estará orientada por un paratexto, como puede serlo un título, en el caso de, por ejemplo, *La tragedia de Romeo y Julieta* de Shakespeare, o *Una novelita lumpen* de Bolaño. En ambos casos, entendemos el orden taxonómico de los textos. No siempre será así, por supuesto, aunque el lector genere expectativas a partir de lo que indique un paratexto. El caso más célebre, quizá, es la *Comedia* de Dante, puesto que es difícil asignarle un género. Lo que es claro, después de su lectura, es que no estamos ante una comedia. En lo concerniente al análisis, esta relación transtextual será mencionada escasamente.

2.1.5. Hipertextualidad

Genette (1989) llama *hipertextualidad* a la "relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario […] tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A" (p. 14). De esta forma, entendemos que, si bien textos críticos como un artículo o un ensayo son también textos derivados de otros, existe una diferencia fundamental entre lo que Genette llama *metatexto* (comentario) y lo que llama *hipertexto* (transformación). Genette (1989) explica que los metatextos y los hipertextos son derivaciones, pero la diferencia está en que los primeros son de orden descriptivo (como la *Poética* de Aristóteles habla, por ejemplo, de *Edipo Rey*), mientras que los segundos son de orden transformativo (como la *Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce provienen, por ejemplo, de la *Odisea*).

Genette (1989) aclara que los procesos hipertextuales de la *Eneida* y el *UIises* son distintos: el primero opera por imitación (que es una de las formas de la transformación); el segundo, por transformación directa. Genette (1989) lo sintetiza de la siguiente manera:

> Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero. (p. 16)

Palimpsestos es un libro principalmente abocado a desarrollar esta última práctica transtextual. De esta forma, seguiremos con detalle las categorías propias de la hipertextualidad propuestas en el siguiente cuadro elaborado por Genette (1989, p. 41):

régimen / *relación*	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA (*Chapelain décoiffe*)	TRAVESTIMIENTO (*Virgile travesti*)	TRANSPOSICIÓN (*Doctor Fausto*)
imitación	PASTICHE (*L'Affaire Lemoine*)	IMITACIÓN SATÍRICA (*A la manera de…*)	IMITACIÓN SERIA (*Posthoméricas*)

Figura 1. Este cuadro esquematiza y sintetiza lo expuesto por Genette acerca de la hipertextualidad. Adaptado de "Cuadro general de las prácticas hipertextuales" por G. Genette, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 41.

Como se aprecia en el cuadro, hay transformaciones e imitaciones que corresponden a diferentes regímenes: están los que pertenecen al lúdico (parodia y pastiche), cuyo afán es

el de mero divertimento; los que pertenecen al satírico (travestimiento e imitación satírica), cuyo poder está en la sátira y la crítica mordaz; y los que pertenecen al régimen serio (transposición e imitación seria), cuyas transformaciones no obedecen los preceptos de las anteriores.

De estas seis prácticas hipertextuales, serán necesarias solo tres de ellas. Prescindiremos, en esta ocasión, de las de régimen satírico, puesto que no es, creemos, la sátira uno de los ejes que mueven *Un único desierto*; o si lo es, hallamos pocas o nulas vías para justificar dicha postura. También excluiremos al pastiche, puesto que, si bien Prochazka en uno de los textos imita un estilo, no lo hace con carácter lúdico, sino, más bien, con carácter serio. De esta forma, las prácticas hipertextuales, para este trabajo, quedan reducidas a tres: 1) parodia, 2) imitación seria y 3) transposición. Pasaremos a explicar, en mayor o menor medida, cada una de ellas.

2.1.5.1. Parodia

Según Genette (1989), la parodia es una transformación textual con función lúdica. Es importante entender que lo lúdico está desligado de lo satírico (como se aprecia en el cuadro), pues aquí lo lúdico se comprende en función de mero divertimento con el lenguaje y las palabras. La parodia, para Genette (1989), "se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible)" (p. 45). De esta manera, tenemos como ejemplos clásicos aquellos poemas reelaborados por otros autores, quienes han modificado una palabra o alguna letra del texto previo desviando así el sentido original. Sin embargo, esta práctica se aplica no solo a poemas. Veamos algunos ejemplos.

Un ejemplo dado por Genette (1989) son los lipogramas de Georges Perec, donde se elabora un texto evitando el uso absoluto de alguna letra del alfabeto. Perec procede de esta forma con *Les Chats* de Baudelaire y *Voyelles* de Rimbaud, donde reescribe ambos textos sin el uso de la letra "e". Otro ejemplo dado por Genette (1989), esta vez a proverbios, es la reelaboración ingeniosa hecha por Jacques Prévert a la frase *Partir, c'est mourir un peu*[17], cuyo resultado es *Martyr, c'est pourrir un peu*[18]. Otros ejemplos al que se aplica la parodia son los títulos (a este ejercicio Genette lo denomina "calambur"), sean de textos literarios[19] o, incluso, de anuncios publicitarios. Genette (1989) cita los siguientes: *les Dieux du stade* pasa a ser *les Jeux du stade* o *les Adieux du stade*.

Por último, la parodia puede ofrecernos un último tipo que, sin duda, servirá a nuestro análisis. Se trata de lo que Genette (1989) señala como la negación pura. Esta consiste en frases, oraciones o párrafos, en cuya reelaboración se toman las palabras empleadas en el texto original y se juega con ellas, sea cambiándolas de posición o transformándolas ligeramente, de tal forma que se obtenga como resultado un hipertexto que signifique lo opuesto de su hipotexto. Es lo que, según explica Genette (1989), hace Voltaire con los pensamientos de Pascal: "Si existe un Dios, es menester amarle sólo a él y no a las criaturas" (dice Pascal) pasa a ser "Es menester amar, y muy tiernamente, a las criaturas […]; y la prueba de que hay que amarlos es que Dios nos hace amarlos a pesar nuestro" (reelabora Voltaire).

[17] Traducción: "Partir, es morir un poco".
[18] Traducción: "Mártir, es pudrirse un poco".
[19] Sabemos que Prochazka (comunicación personal, 29 de enero de 2020) ha pretendido titular "El canon accidental" a un conjunto de ensayos inéditos, haciendo un calambur del título "El canon occidental" de Harold Bloom.

2.1.5.2. Imitación seria

Hay que diferenciar la práctica del pastiche y de la imitación seria. Según Genette (1989), el pastiche[20] es una imitación lúdica que procura deberle lo menos posible al hipotexto, aunque, claro está, lo suficiente como para que el lector establezca la relación que existe entre ambos. La imitación seria, según Genette (1989), no es lúdica, sino *seria*, pues intenta imitar el estilo del hipotexto de la forma más fiel posible, en una práctica muy similar a la que se da en la falsificación de pinturas, donde el pintor trata de imitar un estilo para obtener una réplica. Sin embargo, en literatura, los productos no pueden ser homogéneos; sí pueden serlo los estilos, al punto de que un lector medianamente despistado pueda confundir la autoría de un texto.

El ejemplo dado por Genette (1989) es el de *La Chasse spirituelle*, un texto elaborado imitando el estilo de Rimbaud, puesto a la venta en 1949, con una presentación de Pascal Pia que aseguraba ser aquel la obra "perdida" de Rimbaud mencionada alguna vez por Verlaine. Días después salen dos escritores a contar la verdad de todo, aludiendo que lo hicieron para demostrar sus facultades rimbaudianas. Luego vuelve a salir Pia a desmentirlo, diciendo que el texto sí se trataba de un original conocido por él desde hace varios años. Esto generó una polémica que duró mucho tiempo. De esta forma, queda claro de qué se trata la imitación seria.

[20] No existe, a nuestro juicio, ningún pastiche en *Un único desierto* de Enrique Prochazka, lo cual no quiere decir que no haya escrito nunca uno. En efecto, Prochazka ha escrito uno imitando lúdicamente nada más y nada menos que a Borges. El texto que imita es "Borges y yo" de *El hacedor* (1960). El pastiche de Prochazka se titula exactamente igual y fue publicado primero (como un comentario) en el blog de Gustavo Faverón; luego aparece en "Agitarse, si bien levemente", texto anexado en la tercera edición de *Un único desierto*; aún se puede hallar en el blog de Faverón mediante el siguiente enlace: http://puenteareo1.blogspot.com/2006/01/para-ser-un-enrique-nuevo.html

Según Genette (1989), otro tipo de imitación seria sería aquella que "la Edad Media bautizó como *continuación*" (p. 201). La continuación, en una primera instancia, viene a ser aquella obra posterior que reanuda una historia ya culminada o interrumpida. En otras palabras, no siempre la prolongación de una obra será motivada por el hecho de llevar a su término una obra considerada inacabada, sino que incluso un autor, a juicio personal, puede considerar que una obra ya terminada necesita un final más apropiado.

Para lo expuesto aquí, ejemplos hay muchos. Entre los más destacados mencionados por Genette (1989) está la famosa *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna, que reanuda los eventos contados por Homero en la *Ilíada* y lo hace con una perfecta imitación del estilo homérico. Otro ejemplo famoso aquí es, sin duda, el del autor anónimo que creyó necesario escribir la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, también imitando lo mejor posible el estilo de su hipotexto. Por último, no podemos dejar de mencionar textos como *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, *Le Roman d'Enéas*, *Le Roman de Troie* y todo el ciclo artúrico[21], que se esfuerza por imitar el estilo de cada hipotexto. Algunos de estos ejemplos, sobre todo los últimos, no son necesariamente continuaciones en el sentido estricto. Vamos a ver algunas otras distinciones.

Genette (1989) dice que las obras no siempre serán insuficientes en sus finales, sino que una bien podría pecar de "insuficiencia en su comienzo, o —diría Aristóteles— en el medio, o a los lados, y tratar de remediarlo" (p. 219). Así, tendríamos los siguientes tipos de continuación: 1) *prolépticas*, 2) *analépticas*, 3) *elípticas* y 4) *paralépticas*. Genette (1989)

[21] Existe una particularidad en cuanto a las continuaciones dentro del ciclo artúrico. Ocurre que, a diferencia de otras continuaciones, que respetan fielmente no solo el estilo, sino también los hechos e ideales puestos en los hipotextos, las novelas artúricas suelen imitar muy bien el estilo, pero no lo hacen así con los sucesos narrados y los ideales de muchos de sus personajes, dejando entrever evidentes contradicciones a las que los lectores, a lo largo de los años, ya se han acostumbrado (de forma similar a las encontradas, por ejemplo, en los mitos griegos).

las encuentra todas en el ciclo homérico o también llamado ciclo troyano. Así, tenemos lo siguiente:

> **Continuación analéptica**, pues, los *Cantos Ciprios*, que se remontan a las causas "primeras" de la guerra de Troya […]; **continuaciones elípticas**, las de Lesques en *La Ilíada Menor* y de Arctino en *La Etiópida* […] hasta el principio de *La Odisea*, colmando así la "laguna" dejada por Homero entre la acción de sus dos poemas; [**continuación**] **paraléptica**, la de Agias en sus Nostoï, que completan *La Odisea* añadiéndole el relato de todos los demás regresos; [**continuación**] **proléptica**, finalmente, la de Eugamón en su *Telegonía*, que prolonga la historia de Ulises más allá de su regreso a Ítaca. (Genette, 1989, p. 2019)

Otra aclaración que hace Genette (1989) en este punto es, como regla general, su propuesta de diferenciar los términos *continuación* y *prolongación*. La continuación es aquella práctica que busca darle fin a un texto que quedó inconcluso sea por la muerte temprana del autor o por el simple hecho de que no se ocuparon más de la historia. Generalmente, la continuación es de carácter alógrafa, es decir, es un autor distinto al del hipotexto quien se hace cargo de esta. Por otro lado, la prolongación es aquella práctica que lleva la historia más allá de lo que en un inicio se consideró su final. Generalmente, la prolongación es de carácter autógrafa, o sea, es el mismo autor del hipotexto quien se ve en la necesidad de llevar más allá la historia que concibió, sea por motivos de éxito editorial u otros.

Lo mencionado en el párrafo anterior es la regla que debemos seguir, sin embargo, hay textos que rompen con ella. Por ejemplo, Miguel de Cervantes y su *Quijote*. Explica

Genette (1989) que en la última parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de 1605, este había anunciado una tercera salida del héroe, por lo cual declaraba su libro como inconcluso. De esta forma, no se puede hablar de la segunda parte, publicada en 1615, como una continuación, puesto que estas son alógrafas (Cervantes estaba vivo y nadie, sino él mismo, podía retomar la historia que había inventado[22]); y tampoco como una prolongación, puesto que estas se adjudican a obras culminadas. Genette (1989) dice que este es un caso excepcional de *continuación autógrafa*.

Finalmente, una variante de la continuación aquí vendría a ser, explica Genette (1989), el *epílogo*, cuya función es "exponer brevemente una situación (estable) posterior al desenlace propiamente dicho" (p. 256). Un epílogo puede ser autógrafo o alógrafo, es decir, hecho por el mismo autor del hipotexto o por uno distinto. Un ejemplo de epílogo autógrafo[23] es el de *Guerra y paz* de Tolstói. Un epílogo alógrafo resulta más interesante, puesto que es otro autor el encargado de imaginar esta situación estable que ocurre luego del final de una historia. Ejemplos de epílogos alógrafos son *La fin de Robinson Crusoé* de Michel Tournier o *Carlota en Weimar* de Thomas Mann.

2.1.5.3. Transposición

Genette (1989) denomina también a esta práctica *transformación seria*, pues, a diferencia de la parodia y el travestimiento, esta no tiene una intención lúdica ni satírica; más bien, se trata de transformar un hipotexto sea *formalmente* o *temáticamente*, aunque veremos más adelante

[22] Como sabemos, aquí hay otra ruptura de la regla, ya que el inidentificable Alonso Fernández de Avellaneda, en 1614, publica lo que hoy se conoce como el *Quijote apócrifo*.
[23] Para el caso peruano, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa cuenta con un epílogo. Otro ejemplo que podemos citar es *El cartero de Neruda* de Antonio Skármeta.

que la operación es mucho más compleja que esto. Sin embargo, esta diferencia es el punto de partida de esta práctica que posee una popularidad por encima de las demás. Para entenderla es necesario desplegar diversos casos, como veremos a continuación.

De todas las prácticas hipertextuales, para Genette (1989) esta es la de mayor importancia histórica y calidad estética por las obras que están incluidas en ella. A diferencia de todas las demás prácticas (salvo la continuación), que operan solo en textos breves, la transposición es capaz de actuar sobre obras de grandes dimensiones tales como *Fausto* o *Ulises*, cuya ambición tanto estética como ideológica, es capaz de hacer olvidar su condición de texto hipertextual. Esto se debe a la complejidad de los procedimientos transformacionales que emplean sus autores para sus respectivos fines.

Es importante entender que las diversas operaciones que están dentro de la transposición son empleadas por los autores de manera simultánea. En otras palabras, un autor no hace uso de una sola de ellas, aunque siempre una será la dominante, es decir, la que resalte por encima de las otras. Una vez aclarado ese rasgo, pasamos a la principal distinción que hace Genette (1989): para él existen 1) *las transposiciones puramente formales* y 2) *las transposiciones deliberadamente temáticas*. En nuestro análisis la primera no será muy relevante, aunque alguna aplicación va a tener, por lo cual es necesario dedicarle unas líneas.

Según Genette (1989), las transposiciones puramente formales son aquellas que "afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada" (p. 263). Aquí ubica, por ejemplo, al ejercicio de la traducción, cuya alteración del sentido se debe a la inevitable transformación formal que existe al pasar un texto de una lengua a otra. En la traducción existen diversos procedimientos, entre los que podemos nombrar, por ejemplo, la prosificación, desrimación, transmetrización, transestilización, reducción, aumento, entre otras.

Otros casos son los que se dan en las reediciones pensadas para públicos específicos, sean de la edad que sean. Por ejemplo, tenemos aquí la escisión, que se da sobre todo en adaptaciones infantiles o juveniles de obras como *Moby Dick* o *El Quijote*; la autoescisión, practicada por los mismos autores al ser muy exigentes con sus obras, como en el caso de Flaubert; la expurgación, entendida como aquella práctica de censura que se da al retirar frases que se piensan subidas de tono u ofensivas para cierto público; entre otras.

Entre las transformaciones puramente formales, Genette (1989) introduce lo que denomina transmodalización, que tiene que ver con los géneros y los modos de enunciación. Existen los intermodales y los intramodales. Dentro de los primeros, encontramos la práctica de la dramatización, que consiste en convertir un texto narrativo en uno dramático; así opera, por ejemplo, Marlowe en su *Doctor Fausto*. Por otro lado, existe también la narrativización, que es el procedimiento opuesto al descrito anteriormente; aquí podemos destacar a Jules Laforgue y su *Hamlet*.

La transmodalización intramodal trae consigo dos variaciones: las del modo dramático y las del modo narrativo. Por supuesto, aquí nos interesa las del modo narrativo, entre las que hallamos variaciones de tiempo, modo y voz. Las variaciones de tiempo consisten en transformar secuencias mediante analepsis o prolepsis que, por supuesto, no estaban en el hipotexto. Por otro lado, las variaciones de modo consisten en la inversión del discurso directo e indirecto; también consisten en la afectación del punto de vista (denominado transfocalización), procedimiento mediante el cual puede llevarse a cabo una focalización (pasando de un hipotexto en tercera persona a un hipertexto en primera persona), desfocalización (pasando de un hipotexto en primera persona a un hipertexto en tercera persona) o transfocalización (cambiando de foco-personaje). Por último, tenemos también el

procedimiento de la transvocalización, que consiste en el cambio de voz narrativa, es decir, un cambio de personaje-narrador.

Hay que pasar, ahora sí, a las transposiciones deliberadamente temáticas. Estas, nos dice Genette (1989), derivan de prácticas como el aumento o la transfocalización, puesto que "nadie puede pretender alargar un texto sin añadir texto y, por tanto, sentido, ni contar 'la misma historia' desde otro punto de vista sin modificar, por lo menos, la resonancia psicológica" (p. 375). En otras palabras, esos procedimientos que, según vimos en los párrafos anteriores, tenían repercusiones evidentemente formales, también tienen influencia en el sentido final del hipertexto. Por ello, para Genette (1989), la transposición deliberadamente temática es una transformación semántica. En ese sentido, esta práctica trae consigo dos procedimientos: 1) la transposición diegética y 2) la transposición pragmática.

La transposición diegética puede ser homodiegética o heterodiegética. La primera es una transformación que no afecta el cuadro diegético del hipotexto. Como ejemplos tenemos a todas las tragedias clásicas que retoman asuntos mitológicos o históricos. La segunda es una transformación que sí afecta el cuadro diegético del hipotexto. Por lo tanto, aquí existe un ejercicio que influye sobre el universo espacio-temporal, obteniendo como resultado las siguientes posibilidades: cambio de época, cambio de lugar, ambos cambios a la vez y cambio de medio social.

La primera que cita Genette (1989) es la transposición diegética por cambio de sexo (o transexualización). Esta consiste, claro está, en cambiar de sexo al personaje protagónico del hipotexto. Ejemplos aquí son *Joseph Andrews* (1742) de Fielding, cuyo personaje central viene a ser la versión masculina del personaje de *Pamela* (1740) de Richardson; y *Suzanne et le Pacifique* (1921) de Jean Giradoux, cuya protagonista es la versión femenina de Robinson Crusoe. Algo que vale la pena anotar es que estas transposiciones no son

restrictivas, en el sentido de que la existencia de la Susana de Giradoux no implica evitar una mención a su hipotexto; de hecho, en la novela del francés, Susana lee *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Los procedimientos de transposición no son, volvemos a repetir, restrictivos, sino, más bien, ingeniosos y abiertos.

Otra transposición cuya descripción resulta necesaria es la que Genette (1989) denomina transposición diegética por cambio de nacionalidad, que define como un "movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la 'diégèse' de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público" (p. 387). Aquí también hallaremos ejercicios diversos, como el de la naturalización, que podría considerarse el más sencillo de todos. Este consiste en, como indica jurídicamente el término, naturalizar a un personaje que originalmente tenía otra nacionalidad, como en el de Robinson Crusoe, cuya figura inspira textos como el *Robinson alemán* (1779) de Campe o el *Robinson suizo* (1813) de Wyss.

Otros casos, que resultan más complejos, son los que Genette (1989) señala como modernización, donde destaca *A Electra le sienta bien el luto* (1931) de Eugene O'Neill. Esta es calificada como una transposición diegética integral, pues toda la acción es llevada a Nueva Inglaterra, con cambios de roles sociales y de nombres, además de cambios de acción y modificaciones psicológicas inevitables dada la actualización sufrida. En este mismo registro tenemos al *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann, cuyo hipotexto ha sido transplantado a la Alemania moderna, durante los últimos meses del régimen nazi. Aquí Fausto debe ser leído bajo la figura de Leverkühn, como en la obra de O'Neill es necesario leer a Electra bajo la figura de Lavinia.

Al igual que el título "Doctor Fausto", en la novela de Thomas Mann, nos obliga a leer dicha novela tomando en cuenta la existencia del *Volksbuch* de 1587[24], de la misma forma se puede llevar a cabo un primer acercamiento al *Ulises* (1922), novela del escritor irlandés James Joyce. Sin embargo, nos dice Genette (1989), que este acercamiento resulta más problemático, porque la misma novela es mucho más compleja. Para Genette (1989) el *Ulises* es "un caso límite (de emancipación extrema en relación a su hipotexto) en el campo de la transposición diegética y de la hipertextualidad en general" (p. 393). Esto se debe, por supuesto, a que las conexiones existentes entre los componentes del *Ulises* y la *Odisea* son mucho menos evidentes que los existentes entre la obra de O'Neill y la de Esquilo o la de Mann y el *Volksbuch* de 1587. Sin embargo, apunta Genette (1989), es incuestionable que incluso el lector más inocente (aquel que lea la novela como una mera historia ambientada en la Irlanda moderna) no ignorará el título del libro y, a partir de allí, se preguntará qué relación tiene con la epopeya homérica. Es, pues, de esta forma, mediante una pregunta ineludible, que el lector accede al estatuto hipertextual.

Hasta aquí hemos visto lo concerniente a la transposición diegética. Es el turno, ahora, de explicar de qué se trata la transposición pragmática. Según Genette (1989), esta es una modificación de la acción, cuyo trasfondo está ligado a la transposición diegética, puesto que, al transportar el universo espacio-temporal, la acción del relato sufre también una transformación. Aquí se menciona, por ejemplo, la transmotivación, que consiste en alterar las motivaciones que mueven las acciones de los distintos personajes. Dependiendo de si se le otorga, quita o sustituye, respectivamente, una motivación al personaje, encontraremos tres tipos: la motivación, la desmotivación y la transmotivación propiamente dicha.

[24] O por lo menos saber de su existencia, así como también conocer las versiones de Marlowe y Goethe.

Una práctica que será más importante para el presente trabajo es la de la transvalorización. Según Genette (1989), esta práctica consiste en alterar los valores de los personajes, sea mediante transformaciones psicológicas o axiológicas. Aquí podemos hallar tres procedimientos: la valorización, la desvalorización y la transvalorización propiamente dicha. La valorización, en palabras de Genette (1989) es el procedimiento mediante el cual se le atribuye "por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más 'simpático', en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto" (p. 432). Así procede, nos explica Genette (1989), Houdar de La Motte en su versión francesa de *La Ilíada*, en la que modifica por mucho los comportamientos de Aquiles y Héctor, al parecerles estos, en el texto homérico original, no acordes al prestigio que tenían. Este mismo procedimiento podemos hallar en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno, que, a diferencia de Cervantes, le otorga rasgos verdaderamente caballerescos a Don Quijote.

Por último, la desvalorización, según Genette (1989), es el proceso mediante el cual convertimos a un personaje restándole valores y otorgándole otros nuevos de características negativas. Aquí tenemos como ejemplo a los siguientes hipertextos: *Shamela* (1741) de Fielding, cuyo personaje se muestra manipulador con el fin de alcanzar un objetivo, a diferencia de su hipotexto *Pamela* (1740), cuyo personaje, más bien, se muestra ingenuo y victimizado; también tenemos a los héroes griegos en *Troilo y Crésida* (1609) de Shakespeare, que, a diferencia de sus pares homéricos, aquí se muestran, en palabras de Genette (1989), como "una pandilla de bravucones, de zopencos y de cobardes" (p. 448). Como vemos, Shakespeare realiza una operación totalmente opuesta a la de Houdar de La Motte sobre la base de los mismos personajes. Solo queda comentar que lo concerniente a la transvalorización no es útil a nuestro trabajo, motivo por el cual es innecesario de describir.

2.1.5.4. Hipertextos inclasificables

Las categorías de la hipertextualidad, para Genette (1989), son independientes y ninguno de los textos que nos presenta puede pertenecer a más de una de estas. Un texto sí puede llevar a cabo diversas prácticas transtextuales en paralelo; mas no puede pertenecer a dos categorías hipertextuales al mismo tiempo. Genette (1989) no lo dice explícitamente, pero ninguno de sus ejemplos se ubica en más de una de sus categorías propuestas. Sin embargo, hacia el final de su libro nos confiesa haberse topado con dos textos que superan su propuesta o, por lo menos, la cuestionan, poniendo en duda el estatuto hipertextual al que pertenecen. Se trata de *Mi Fausto* (1946) de Paul Valéry y *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935) de Jean Giraudoux.

El texto de Valéry es una pieza teatral que se presenta, de puño y letra del propio autor, como *continuación* de la versión en dos tomos de Goethe. El Fausto de Goethe, como recordamos, fallece al final del drama. En ese sentido, Valéry explica que el suyo es una especie de reencarnación que vive en la época moderna, por lo cual podemos señalarlo como una *continuación proléptica*, debido a que ocurre varios años después. Sin embargo, en el texto de Valéry la figura de Mefisto ha envejecido en exceso y es ahora él quien necesita un rejuvenecimiento, para lo cual debe establecer, paradójicamente, un pacto con Fausto. Con esto, podemos comprender lo señalado por Genette (1989) y señalar como inclasificable el texto de Valéry, pues no es una imitación seria o una transposición, o, mejor dicho, es ambos a la vez. Por su parte, el mismo análisis resiste el texto de Giraudoux, el cual se presenta como una *continuación* de los textos Homéricos, sin embargo, los personajes sufren transvalorizaciones que nos llevarían a establecer, más bien, que dicho texto es una

transposición. Es importante señalar que estos dos antecedentes resultarán fundamentales para comprender el ejercicio transtextual de la poética de Enrique Prochazka en algunos de sus textos.

2.2. El ideologema

Antes de pasar a definir lo que es "ideologema" según Kristeva, es preciso detenernos en cómo ella concibe un texto. Kristeva (1981) define el *texto* como "un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos" (p. 147). Una de las conclusiones que extrae es la siguiente: el *texto* es una intertextualidad, es decir, un texto donde los enunciados provenientes de otros textos permutan de manera constante.

A raíz de lo expuesto en el anterior párrafo, Kristeva (1981) señala que uno de los problemas de la semiótica tiene que ver con la actualidad o pertinencia de la antigua división retórica de los géneros literarios, pues debería existir, a cambio, una *tipología de los textos*. Kristeva (1981) explica que esto pasa por la necesidad de "definir la especificidad de las diferentes organizaciones textuales situándolas en el texto general (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas" (p. 147). Es a partir de aquí que aparece el concepto de "ideologema".

Kristeva (1981), como lo hemos visto ya, orienta su noción general de *texto* como una intertextualidad, agregando después que actúan en su interior lo que nombra como "ideologemas". Nos dice Kristeva (1981):

> El ideologema es esa función intertextual que se puede leer "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. […] La acepción de un texto como un ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación *de los enunciados* (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social. (p. 148)

El ideologema es, entonces, aquella función presente en todo texto gracias a la cual el lector advierte los vínculos de un texto con otros textos externos a él (prácticas semióticas en general), siendo estos vínculos de carácter histórico y social. Aquí es importante recordar lo referido por Eagleton (1997), quien dice que todo hombre posee una ideología. Esto nos sirve para sintetizar la siguiente idea: si todo hombre posee una ideología, todo texto posee ideologemas. Lo expresado por Eagleton (1997) y Kristeva (1981) guarda sintonía, sin duda, y ayuda a entender el proceso de esta investigación. Por último, es importante dejar en claro que el análisis se ceñirá a las significaciones provenientes del texto y no a interpretaciones ideológicas provenientes del analista. Esto es indispensable para no confundir la esencia del análisis de los ideologemas de un texto.

2.3. Síntesis de la metodología

Como hemos podido apreciar, la concepción de Kristeva (1981) es mucho más amplia al considerar al *texto* como una intertextualidad; mientras que Genette (1989) se enfoca

únicamente en la literatura tomándola como una práctica transtextual[25]. Sin embargo, es esta la razón fundamental por la que no seguimos el procedimiento completo de Kristeva (1981), sino tan solo una parte de él, ya que nuestro objeto de estudio es netamente literario. Es importante anotar aquí que Kristeva (1981) trabaja su análisis con la novela, explicándonos que "las funciones definidas en el conjunto textual extra-novelesco T_e toman un valor en el conjunto textual de la novela T_n. El ideologema de la novela es justamente esa función *intertextual* definida sobre T_e y con valor en T_n" (p. 150). Sin duda, esta estrategia es orientadora de la que seguiremos en este trabajo.

Kristeva (1981) propone un análisis en dos partes: 1) análisis suprasegmental y 2) análisis intertextual. Dicha propuesta se enfoca de manera exhaustiva en el diálogo de la novela con otros textos externos (no necesariamente literarios) y persigue como finalidad hallar los ideologemas que la explican dentro de la sociedad e historia correspondientes. Nuestra propuesta, aunque afín, se enfocará, en una primera instancia, más en advertir los vínculos del texto de Prochazka con otros textos externos (literarios) y, en segunda instancia, revelar los ideologemas presentes que fijen su ubicación en la sociedad y cultura a la que pertenecen.

Para esa primera instancia será determinante la teoría de Genette (1989), pues sus categorías se acomodan más al conjunto de operaciones que pueden hacer exitoso un análisis transtextual de un texto deliberadamente transtextual como es *Un único desierto*. Para la segunda instancia resulta eficiente emplear el concepto de ideologema de Kristeva (1981),

[25] Ya hemos explicado antes que Genette resignifica el concepto de "intertextualidad" manejado por Kristeva. En ese sentido, lo que Kristeva (1981) señala como "intertextualidad" y Genette (1989) como "transtextualidad" son conceptos muy afines, apenas diferenciados por pequeños matices. Lo que pasa es que Genette (1989) ha tomado el término "intertextualidad" para dar significado a una subcategoría de la transtextualidad. Esto lo explica bien al inicio de *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

pues dicha noción nos permitirá ir en contra de quienes juzgaron el texto de Prochazka como “antilocal” o incluso “evasivo”.

Capítulo 3: Análisis de *Un único desierto*

Los análisis que siguen a continuación atienden, sobre la base de "Conquistador" y "Cáucaso", dos de los relatos más representativos del conjunto, a un orden funcional: primero, el plano de la expresión y, luego, el del contenido. La elección de los dos relatos se debe a que estos son de los pocos que no presentan un registro fantástico o de ciencia ficción, por lo cual los análisis intentarán demostrar que, aun en ellos, es posible advertir diversos procedimientos que los alejan de la tradición del realismo canónico reclamado en la tradición literaria de los años 80 y 90. Así, en primer lugar, emplearemos las categorías de Genette (1989) descritas en el segundo capítulo, empezando por el abordaje de los dos relatos, para terminar con un análisis general de todo el libro. En segundo lugar, emplearemos el concepto de "ideologema" de Kristeva (1981) en los dos mismos relatos mencionados y terminaremos con un análisis general de los ideologemas contenidos a lo largo del libro.

3.1. Análisis de la transtextualidad en *Un único desierto*

Las categorías de la transtextualidad, recordemos, propuestas por Genette (1989), son cinco: 1) intertextualidad, 2) paratextualidad, 3) metatextualidad, 4) architextualidad y 5) hipertextualidad. Como ya habíamos mencionado antes, no vamos a emplear todas, aunque haremos lo posible por involucrar a la mayoría. Iniciaremos con el cuento "Conquistador", luego con "Cáucaso" y finalmente señalaremos las prácticas transtextuales del libro en general, debido a que *Un único desierto* tiene la virtud de que cada uno de sus componentes

son fundamentales para una adecuada interpretación. Estamos ante un texto, pues, bastante cohesionado.

3.1.1. Análisis de la transtextualidad en "Conquistador"

"Conquistador" cuenta la historia de Valderrama, un español que forma parte de la expedición de Pizarro al Mar del Sur en el Perú. Este español es desembarcado como castigo por un hurto menor y abandonado a su suerte en una isla solo con su armadura y su espadón. Entre los recursos que emplea para sobrevivir está la caza de tortugas para alimentarse de ellas y emplear sus caparazones en la recolección de agua de lluvia. Luego aparecerán otros recursos como el beber jugo de los cocos o comer, eventualmente, algunas algas marinas. Valderrama suele explorar la isla y sentarse en una piedra ubicada en una cima escabrosa donde, mientras observa a los lobos marinos y oye sus cantos, reflexiona acerca de temas como la venganza y el suicidio. En ocasiones delira pensando cosas absurdas como, por ejemplo, el hecho de considerarse a sí mismo monarca de esa pequeña isla, aunque ningún español llegue a acreditarlo como tal jamás. Finalmente, al contemplar en las aguas un tronco que podría servirle de bote, decide arriesgarse a conseguirlo, siendo ese el inicio de sus últimos instantes de vida. Valderrama termina mortalmente herido tras esta experiencia y sin fuerzas para procurarse suficiente alimento. Su último aliento lo exhala mientras observa, desde la cima, a los lobos marinos.

Tenemos, pues, de esta manera, un relato que remite a la época de la Conquista, aunque su estilo no pretende, de ninguna manera, imitar el estilo de las crónicas de indias. Procederemos, ahora, a esclarecer las prácticas transtextuales que intervienen en este texto. Iniciaremos con lo concerniente a la intertextualidad, que, según Genette (1989), implica tres

tipos de proceso: 1) la cita, 2) el plagio y 3) la alusión. “Conquistador” no presenta ningún tipo de cita; no se presenta como un texto que tenga como protagonista a la erudición de algunos de sus personajes, sino, más bien, es un relato que cuenta una historia desligada de la posibilidad de que intervengan libros en ella. Después de todo, el protagonista es un personaje abandonado a su suerte en una isla, donde su máxima interacción se da con animales. Tampoco hallamos ningún plagio, pero sí la presencia de lo que Genette denomina *alusión* y que resultará determinante para entender el origen del relato.

Uno de los aspectos más llamativos de Valderrama dentro de las estrategias que adopta para sobrevivir tiene que ver con las tortugas:

> Tardó algunas semanas en corregir las peores miserias de su existencia. Primero recogía la lluvia con partes de su armadura, hasta que halló más útiles los caparazones de tortuga, rascados con arena. Le costaba tanto matar a las más grandes que decidió bucear hasta hallar el montante. Y tanto se empeñó que logró sacarlo a la superficie y hacerse de un arma. (Prochazka, 2017, p. 26)

En efecto, las tortugas resultan cruciales para la supervivencia del náufrago Valderrama. Prochazka (2017) confiesa la deuda que tiene su relato con la historia de Pedro Serrano: “De cara a mi lectura escolar de Pedro Serrano envié ‘Conquistador’ con ese seudónimo a algún concurso; creo que obtuvo una mención honrosa” (p. 208-209). Si es así, es imprescindible saber quién es este hombre que inspiró parte importante del relato de Prochazka. Pedro Serrano fue uno de los náufragos cuya historia, en su momento, se difundió con fuerza por toda Europa y llegó a oídos de Daniel Defoe (Loureiro, 2018). De hecho, son dos los nombres que ayudaron a la creación del *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe:

Alexander Selkirk y Pedro Serrano; y, por lo tanto, quienes dan origen al mito del náufrago y desencadenan las múltiples historias sobre naufragios.

De esta forma, es importante precisar cómo actúa la intertextualidad aquí, mediante la práctica de la *alusión*. Para ello, debemos revisar lo que cuenta Garcilaso (2015) sobre Pedro Serrano en relación a su naufragio y las tortugas:

> Así se entretuvo hasta que vio salir tortugas. Viéndolas lejos de la mar arremetió con una de ellas y la devolvió de espaldas. Lo mismo hizo de todas las que pudo, que para volverse a enderezar son torpes. Y sacando un cuchillo que de ordinario solía traer en la cintura (que fue del medio para escapar de la muerte) la degolló y bebió la sangre en lugar de agua. Lo mismo hizo de las demás. La carne puso al sol para comerla hecha tasajos y para desembarazar las conchas para coger agua en ellas de la llovediza porque toda aquella región, como es notorio, es muy lluviosa. (2015, p. 33)

Podemos notar que la *alusión* empleada por Prochazka, tal como lo plantea Genette (1989), requiere un conocimiento previo por parte del lector para así advertir el vínculo entre ambos textos, puesto que no hay ninguna señal explícita dentro del relato que nos lleve a tal conclusión. Ciertamente, Prochazka, como fue citado antes, advierte al final de su libro de dicha conexión, pero de ninguna manera es una advertencia que ponga al alcance de la mano del lector su inmediato entendimiento, sino que este proceso lo llevará, si su interés es genuino, a hurgar entre muchas páginas aun cuando el resultado no esté del todo asegurado.

De los elementos paratextuales, no hay demasiado que destacar. El único elemento paratextual contenido en este relato es el título, “Conquistador”. En este sentido, este no hace más que refrendar lo que el lector descubre en la sucesión de hechos del relato, es decir, que

se trata de una historia ambientada en la época de los viajes de conquista al continente americano, más precisamente al Perú, y que el protagonista es uno de los conquistadores. Dentro de todo, el título refuerza la idea del diálogo entre el texto de Prochazka y los textos de la conquista.

Contrario a lo que podríamos creer, un relato como "Conquistador" no se ajusta perfectamente a las categorías propuestas por Genette, sino que, postulamos, las excede. Este relato de Prochazka se comporta de forma similar a los anteriormente mencionados textos de Valéry y Giraudoux, es decir, excede el encasillarse en una de las categorías hipertextuales. Recordemos que, según Genette (1989), las prácticas transtextuales dialogan y se enriquecen entre sí en un texto, pero si hablamos de las categorías hipertextuales, estas son independientes y cada texto se identifica con solo una de ellas. Sin embargo, como nos lo presenta Genette (1989), hay textos que superan dicha taxonomía y mezclan elementos que los vuelven inclasificables. Esto es lo que observaremos en "Conquistador".

La dificultad de clasificar "Conquistador" en las categorías hipertextuales proviene de su amplitud de hipotextos. Ya hemos anotado que uno de los hipotextos de "Conquistador" es la historia de Pedro Serrano, sin embargo, no es este el único, sino que podemos distinguir por lo menos dos más. En primer lugar, uno de los hipotextos más claros está ligado a la conquista de las tierras americanas, cuyo corpus de textos es muy amplio, pasando por crónicas de indias, cartas y documentos oficiales que confiesa el propio Enrique Prochazka (2017) haber consultado. El otro hipotexto es *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, que es, en general, hipotexto de toda la literatura de náufragos, pues es fundador de este mito moderno.

Por un lado, "Conquistador" es hipertexto de un pasaje de la historia de la conquista: el de un momento dado de los viajes de Pizarro. Hay que puntualizar aquí que Prochazka

ficcionaliza los hechos históricos y así, como ficción, toma los viajes de Pizarro como hipotexto para su relato. En otras palabras, "Conquistador" reorganiza algunos componentes históricos para obtener como producto una historia que es resultado de la imaginación de Prochazka. El documento que detona dicha imaginación es el *Alarde general de gentes hecho por el adelantado don pedro de Alvarado en la isla de los Xagueyeis en 11 de enero de 1534*, donde aparece el fraile Marcos de Niza y un tal Valderrama, de quien no se sabe absolutamente nada, pero a quien Prochazka le otorga una historia cuyo contexto son los viajes de conquista[26].

De esta forma, si "Conquistador" nos cuenta que Valderrama es abandonado a su suerte durante uno de los viajes de Pizarro y la historia se centra en las tribulaciones sufridas durante su estancia en la isla, estamos ante, según Genette (1989), una *continuación paraléptica*. Recordemos que esta se basa en contar los hechos que ocurren en paralelo al de los hechos protagonistas. Por ello, "Conquistador" encaja en esta categoría, puesto que la historia de Valderrama en la isla sucede *mientras* Pizarro hace sus recorridos en los territorios americanos, es decir, suceden en paralelo a los de Pizarro. Todo esto recalcando que estamos en los terrenos de la ficción y no de los de la historia oficial. Otra anotación que vale la pena hacer es que, según Genette (1989), la *continuación* es una práctica que pretende imitar con suma fidelidad el estilo del hipotexto, aunque esto se da con textos dialogantes que no tienen entre sí una brecha de tiempo muy grande. Sin embargo, cuando los textos son de épocas muy distantes, no es la fidelidad de estilo una deuda que deba cumplirse. Es esta la razón por la que el texto de Prochazka se aleja del estilo de las crónicas de indias, pues nos presenta un estilo moderno que guarda más afinidad con su propia época.

[26] Esto es contado por Prochazka (2017) en "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)".

Por otro lado, como ya señalamos, "Conquistador" también es un hipertexto de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. El mismo Prochazka (2017) dice que usó "todo de pretexto para calzar la historia de un Robinson *adelantado*" (p. 208). Esto resulta no menos que curioso, pues, en efecto, la historia de Valderrama transcurre mucho antes de la existencia del náufrago de Defoe. En este sentido, "Conquistador" es también una *transposición*. No es, sin embargo, una transposición a la manera del *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann o *A Electra le sienta bien el luto* (1931) de O'Neill, que modernizan el hipotexto de tal forma que trasladan el escenario a sus épocas actuales. En otras palabras, no se modernizan los elementos de la diégesis, pues, después de todo, "Conquistador" se da en una época incluso anterior a la de su hipotexto: la novela de Defoe; ello hace imposible toda tentativa de modernización. En ese sentido, el texto de Prochazka sale de los márgenes contemplados por Genette.

Existe, además, otra posibilidad que ya había sido mencionada: tomar como hipotexto el relato de Pedro Serrano. El resultado sigue siendo el mismo o, incluso, más transgresor. Si tomamos como hipotexto la historia de Serrano, por la cercanía temporal, nos veríamos tentados a querer clasificarla como transposición homodiegética, lo que resultaría imposible, pues para ello Prochazka debería haber reelaborado la historia de Pedro Serrano con él como personaje. Si tomamos la opción de clasificarla como transposición heterodiegética, el resultado no es distinto, pues dentro de esta categoría tenemos a las transposiciones por cambio de lugar. Los ejemplos que da Genette (1989) son los de los diferentes Robinson naturalizados por autores de diversas nacionalidades que hicieron sus propias versiones del texto de Defoe. Lo que hace Prochazka es introducir a un Pedro Serrano y disfrazarlo de un personaje histórico cuya presencia se remite a tan solo una nimia mención en una lista del Archivo General de las Indias. Prochazka, como vemos, excede la propuesta de Genette.

3.1.2. Análisis de la transtextualidad en “Cáucaso”

“Cáucaso” cuenta la historia de Fermín, un exempleado de Electrolima despedido hace pocos años, quien con frecuencia repara a los vecinos de Cerro Pingo un radio transistor. El pecado de Fermín es haberle contado a su vecina doña Elpidia sobre una conexión clandestina que hizo cuando trabaja en su exempresa. Es este el motivo por el cual una junta vecinal le pide que haga una conexión ilegal para ellos, que no tenían cómo obtener luz cada vez que los terrucos detonaban las torres, a diferencia de los vecinos de Las Casuarinas, que tenían siempre recursos para no quedarse sin ella. El objetivo no es que haga la conexión clandestina a la red general eléctrica, sino a un grupo electrógeno de algún vecino pudiente del otro lado del muro que divide a ricos y pobres. Después de una efectiva presión, Fermín se las ingenia, con todas sus mañas, para hacer la conexión sin problemas, a la que nombra como una de sus “obras de arte”. Sin embargo, el dueño del grupo electrógeno, un abogado, no tarda en darse cuenta de la conexión y ordena un castigo feroz contra el humilde técnico. Fermín acaba con los huesos rotos y amarrado a una torre de tensión, para luego ser electrocutado con doscientos veinte voltios que no logran matarlo. Hacia el final del relato se nos cuenta que algo amoratado asomaba por su costado derecho y un gallinazo aterriza a sus pies.

A diferencia de la gran mayoría de relatos del libro, este es el único de todo el volumen que podría adoptar el rótulo de “realista”, dado el ambiente, los personajes y el tema presentado. Ciertamente, textos como, por ejemplo, “Conquistador”, no son de corte fantástico o ciencia ficción, sin embargo, siguen estando lejos del realismo canónico que señalábamos en el primer capítulo. Es precisamente por ello que elegimos “Cáucaso” para el análisis, porque incluir un relato que se maneja dentro de los márgenes del realismo (uno que

bien puede mostrarse en sintonía con el realismo canónico la época) tiene una razón de ser fundamental y una significación poderosa en la poética de Prochazka, que, más bien, suele tener otro tipo de referentes geográficos y temáticos dentro del volumen.

Dicho lo del párrafo anterior, la primera pregunta esencial en este análisis es la siguiente: ¿Por qué este relato se titula "Cáucaso"? Como bien nos lo dice Genette (1989), los elementos paratextuales, como en este caso el título, aportan una significación que no se puede eludir. Además de su referente geográfico, Cáucaso también tiene uno mitológico, que está ligado al mito de Prometeo. Si revisamos la erudita recopilación de mitos griegos de Robert Graves (2009), encontraremos que "Zeus hizo encadenar a Prometeo desnudo a una columna en las montañas del Cáucaso" (p. 163). De manera análoga a los casos del *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann o *Ulises* (1920) de James Joyce, resulta imposible no tomar en cuenta la significación del título en la comprensión del texto. ¿Qué tiene que ver el título "Cáucaso" con una historia desarrollada alrededor de un muro que divide dos distritos del Perú? Sin duda, el mito de Prometeo es crucial para entender la elaboración del relato mediante una práctica transtextual que lo dota de originalidad.

Otro elemento paratextual, según Genette (1989), es el epígrafe. "Cáucaso" cuenta con dos: uno de Esquilo y otro de Antístenes. El primero reza lo siguiente: "Ya del orbe a los últimos confines / hemos llegado, a la región Escitia, / a inaccesible yermo". Este epígrafe ha sido extraído de la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo, exactamente del inicio, cuando interviene la Fuerza. Dato no menos importante es que la región Escitia es el lugar vinculado a la zona norte del Cáucaso. De esta manera, no solo el epígrafe corrobora la estrecha relación que hay entre el mito griego y el texto de Prochazka, sino que el contexto de lo citado es el momento en que la Fuerza y la Violencia llevan a Prometeo para que Hefesto lo encadene, situación que, mediante la práctica hipertextual, va a ser transpuesta al universo

ficcional imaginado por el autor. Esto, sin embargo, es motivo de líneas que vendrán más adelante.

Antes de pasar a la parte de la hipertextualidad, es importante comentar acerca del segundo epígrafe, el de Antístenes. La relación paratextual que guarda "Cáucaso" con el texto de Antístenes es mucho menos clara que la que existe con el de Esquilo. En primer lugar, Antístenes no escribió literatura; su discurso es, más bien, de carácter filosófico. De hecho, según Jean Brunn (1985), fue discípulo de Sócrates y fundador de la escuela cínica. Además, lo que sabemos de él mayormente proviene de Diógenes Laercio y de Platón. Lo citado en "Cáucaso" reza lo siguiente: "Rondad la ciudad, como al fuego: / demasiado lejos tendréis frío, / demasiado cerca os quemaréis". La interpretación del significado de este paratexto en función del relato de Prochazka es, a nuestro juicio, materia de análisis mediante la búsqueda de ideologemas. Por el momento, será suficiente con dejar en claro que no es, de ninguna manera, un paratexto aleatorio o de pobre vínculo con el cuento, sino que, sin duda, ayuda a comprender mejor el ejercicio de la poética del autor. Por ello, será abordado más adelante, cuando analicemos los ideologemas.

Es momento de pasar a la hipertextualidad. Como ya hemos anotado, el vínculo con el mito de Prometeo es evidente. Es, pues, este su hipotexto. Es evidente también su relación con la tragedia, aunque esta, precisamos, solo se limita al momento del castigo impuesto por Zeus al titán. Por lo tanto, tomaremos como hipotexto en general al mito de Prometeo, sea a través del texto de Esquilo o el mito en su esencia pura (por medio de la recopilación que hace Robert Graves). "Cáucaso" es, entonces, un hipertexto elaborado a partir del mito de Prometeo. De la misma forma que debemos leer a Fausto bajo la figura de Leverkühn o a Electra bajo la figura de Lavinia, debemos leer a Prometeo bajo la figura de Fermín. No nos referimos a que esta sea una lectura obligatoria, pero, como en su momento se dijo que es

imposible leer *Ulises* ignorando la referencia de su título, no podemos eludir en nuestra lectura la referencia a Prometeo cuando leemos "Cáucaso".

El análisis consistirá, en este sentido, en acompañar el recorrido narrativo de Fermín proponiendo las semejanzas con la historia de Prometeo y así evidenciar la práctica hipertextual con suma claridad. Prochazka (2017) dice haber aprendido de Sturgeon a hacer a sus personajes expertos en algo, por lo cual el protagonista de "Cáucaso", Fermín, es un técnico experto en conexiones eléctricas. Esto se nos revela al inicio del relato donde, además, se nos cuenta que es un extrabajador de Electrolima y es frecuentemente convocado por sus vecinos para llevar a cabo algunas reparaciones. El texto se encarga de dejarnos en claro las grandes habilidades adquiridas por Fermín en relación a su trabajo, las cuales lo convierten en un ciudadano respetado entre sus vecinos, que no poseen sus mismas habilidades. Este detalle, quizá el menos visible, está vinculado también con el mito de Prometeo. Graves (2009) nos cuenta lo siguiente sobre el titán: "era el más sabio de su raza, y Atenea […] le enseñó arquitectura, astronomía, matemáticas, navegación, medicina, metalurgia y otras artes útiles que él transmitió a la humanidad" (p. 162). Prometeo, pues, era un experto también y tenía asimismo el respeto de los que lo rodeaban (incluida la irritación de Zeus a causa de sus grandes talentos y aptitudes).

En "Cáucaso", luego de conocer la maestría de Fermín en conexiones eléctricas, nos presentan un escenario en el que los vecinos de Cerro Pingo están consternados debido a que se quedan sin luz cada vez que los terroristas detonan alguna torre de alta tensión. Esto no pasa, sin embargo, con los vecinos del otro lado del muro, los de Las Casuarinas, ya que su condición de ciudadanos pudientes hace que cada uno tenga en sus casas grupos electrógenos que los dotan de luz aun cuando vuela alguna torre. Es este motivo lo que los impulsa a pedir (presionar, más bien) la ayuda de Fermín para que se encargue de robarle luz a los vecinos

pudientes y poderosos. Esto, como no podía ser de otra forma, está relacionado a la hazaña de Prometeo al robar el fuego de los dioses. Graves (2009), en su recopilación, nos lo muestra así:

> Prometeo se dirigió enseguida a Atenea suplicándole que le dejara entrar en secreto en el Olimpo, a lo que ella accedió. Al llegar, encendió una antorcha con el carro ígneo del Sol y arrancó de éste un trozo de carbón al rojo que insertó en el hueco meduloso de una cañaheja gigante. Después apagó la antorcha, salió a hurtadillas y donó el fuego a la humanidad. (p. 162)

El parangón entre Fermín y Prometeo se va haciendo más notorio al llegar a esta parte del relato, pues, como vemos, ambos deben robar el fuego/electricidad de los dioses/poderosos para dársela a los que no tienen. Cabe volver a recalcar que la conexión clandestina que debe hacer Fermín es a un grupo electrógeno, no a la red principal. Esto es importante, pues precisamente el castigo viene de parte del dueño del grupo electrógeno, quien envía a sus matones a darle un castigo ejemplar rompiéndole los huesos del cuerpo y amarrándolo a una torre de tensión para electrocutarlo con doscientos veinte voltios que lo dejan vivo de milagro. Aquí será pertinente citar a Esquilo (1993), cuya tragedia inicia de la siguiente manera: "*Entran en escena Fuerza y Violencia conduciendo a Prometeo encadenado*" (p. 543). Aquí, en efecto, hay un parangón que no se puede pasar por alto, pues lo que representan Fuerza y Violencia, los conductores de Prometeo, son equivalentes a los conductores (y verdugos) de Fermín. Lo trabajado por Esquilo no se presenta así en el mito que recoge Robert Graves. Este es un punto importante a considerar a la hora de tomar como

hipotexto al mito de Prometeo en general, ya que, si hubiéramos optado solo por uno o por otro, detalles como este se hubieran dejado de lado.

Por último, la escena que termina por coronar este ejercicio hipertextual es la final, donde Fermín despierta atado a la torre, desprendiendo él mismo un olor a carne chamuscada y exponiendo por su lado derecho algo amoratado. Instantes después, se posa a sus pies un gallinazo y el resto es un final abierto. El paralelismo que establecemos parecerá obvio, pero de todas formas debemos corroborarlo citando a Graves (2009): "Zeus hizo encadenar a Prometeo desnudo a una columna en las montañas del Cáucaso, donde un buitre voraz le devora el hígado constantemente año tras año" (p. 163). Ambas escenas, pues, dejan ver sus íntimas similitudes. Fermín es atado a una torre; Prometo, a una montaña. Lo amoratado en Fermín es presuntamente el hígado, que también observamos en el mito de Prometeo. Y como no podía ser de otra forma, el buitre es actualizado aquí mediante la figura de un gallinazo, ave que se ve mucho en Lima. Según hemos visto, "Cáucaso" es una especie de modernización del mito de Prometeo, por lo cual lo calificamos como una *transposición heterodiegética*.

Este ejercicio hipertextual lo hace Prochazka sobre un relato perteneciente al realismo. Cabe preguntarse, entonces, ¿es el mito modernizado y disfrazado de realismo? ¿o es el relato realista disfrazado de mito? Sea cual sea la pregunta pertinente, en ambos casos queda claro que no solo es un relato de corte realista. Nuevamente: Prochazka va más allá de los márgenes que se autoimponen otros autores. Incluso nos atrevemos a decir que, entre tanto relato de corte fantástico, donde emplea una vasta serie de mecanismos transtextuales, Prochazka demuestra que puede hacer esto mismo incluso con un texto cuya taxonomía (architextualidad) lo ubica dentro del cuento realista peruano, en otras palabras, incluso el más "peruano" de sus cuentos está dotado de amplias estrategias transtextuales que lo

vinculan a textos de otros orígenes. Por eso era tan importante analizar este texto, ya que es el único que la crítica pudo haber admitido como parte de la tradición literaria dominante de los 80. Demostramos, en ese sentido, que incluso en un texto de ese corte, Prochazka no deja de practicar su poética personal: el ejercicio de la transtextualidad.

3.1.3. Más apuntes transtextuales en *Un único desierto*

Pasemos a detallar las prácticas intertextuales en *Un único desierto*. Primero, comencemos con las citas. Esta, al parecer, no es un recurso tan frecuente en las obras de ficción, por lo menos no lo es más que, por ejemplo, en las obras ensayísticas, donde sí abunda. Sin embargo, podemos encontrar algunas, como en "Happy End", donde está citado el famoso "creced y multiplicaos" del *Génesis* bíblico, que desencadena toda una reflexión filosófica en torno al suicidio colectivo. Por otro lado, la palabra "plagio" es una afrenta en la comunidad académica, mas Genette (1989) se encarga de hacernos ver que es un recurso que han utilizado diversos autores a lo largo de la historia. Aun así, la palabra sigue teniendo una fama que la mayoría de escritores rehúye, por lo cual el mismo Prochazka se ve conminado a confesar cada uno de sus "plagios". Aunque no señala dónde están estos, sí señala, más o menos, de dónde provienen; lo cual hace, de todas formas, muy complicada la detección. No seremos los reveladores; sí señalaremos que sabemos la ubicación de alguno y su procedencia exacta. De todas formas, como ya anotamos, Prochazka da pistas para aquellos que quieran emprender la(s) búsqueda(s).

En cuanto a la alusión, como ya habíamos visto, esta aparece en "Conquistador" en el pasaje de las tortugas, que se vinculan con la historia de Pedro Serrano. Sin embargo, podemos señalar otras presentes en otros pasajes del libro. Por ejemplo, en el cuento "Los

dos monstruos", se habla de tres visiones que tuvo Teseo sobre el Minotauro. La primera de ellas dice haber sido "reproducida por un falsario espejo de bronce en el fondo de un corredor traicionero" (Prochazka, 2017, p. 37). El origen de esta alusión del espejo en el fondo de un corredor la encontramos en las célebres páginas de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Jorge Luis Borges (2014): "El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía" (p. 831). No es la primera vez que Prochazka, en su libro, alude a Borges. Recordemos que el primer texto que aparece en el volumen, atribuido a un tal Daniel Smisek, lleva por título "Orbis Tertius". La figura del espejo en la obra de Borges es clave para entender gran parte del significado de *Un único desierto*. No es gratuita esta alusión al espejo en el fondo de un corredor. Ya entraremos a detallar esto cuando vayamos a los paratextos del libro en general.

Otra alusión bastante relevante se da en el cuento "La mano de Kazka". El título del texto ya nos da la posible pista de una alusión al gran autor de *La metamorfosis* (1915). Pero es, sobre todo, el personaje llamado Joseph Kazka el que recuerda al Joseph K. de *El proceso* (1925) de Franz Kafka. A ello hay que sumarle lo que nos cuenta el relato: la historia de Joseph Kazka, quien es acosado por sus propias manos hasta que estas logran estrangularlo. Las manos, pues, son en este relato personajes con autonomía. ¿Y qué tiene que ver esto con la novela de Kafka? En *El proceso* (1925) se nos cuenta la historia de un tal Joseph K. y a lo largo de ella hay una ineludible referencia a las manos. Tal vez esto no parezca evidente para algunos lectores, aun para aquellos que hayan leído la novela de Kafka. Sin embargo, hay una investigación al respecto que merece ser citada aquí: "La mano y cada uno de sus cinco dedos es empleada por Kafka con intención hermenéutica literaria y también jurídica" (Calvo, 2020, p. 237). La aparición de las manos, nos dice Calvo (2020), es consecutiva en varios textos kafkianos, pero en uno de los que mayor presencia tiene es en *El proceso*. De

esta forma, queda demostrada la alusión por medio no solo del personaje protagónico, sino también por medio de ese otro gran personaje kafkiano, aunque pase casi desapercibido: la mano.

Una alusión menos evidente, tal vez, es la existente en el cuento "Taylor". De hecho, el mismo Prochazka (2017) es responsable de su anotación aquí: "me puse a redactar la historia saqueando a Ludovico Ariosto cada vez que podía" (p. 203), dice acerca de la gestación de "Taylor". Es una alusión, como digo, que bien podría pasar desapercibida, como todas aquellas alusiones en las que el lector desconozca la referencia. En este caso, un lector de *Orlando furioso* (1532) podría identificar los gnomos y magos presentes en "Taylor" con los del poema de Ariosto. Por otro lado, vale la pena anotar aquí, de forma adicional, algo que no es necesariamente una alusión. En realidad, no está contemplado en las categorías de Genette, sin embargo, es necesario mencionarlo. El relato "Hallazgo de la fruta" no contiene ninguna alusión (en el sentido que le da Genette). Sin embargo, debemos tomar en cuenta que el estilo con que está escrito recuerda mucho al estilo que emplea Joyce en diversos pasajes del *Ulises* (1922). Carl G. Jung (2014) dice lo siguiente del libro de Joyce: "es […] una conciencia inactiva, meramente perceptiva, o más bien un simple ojo, una oreja, una nariz, una boca, un nervio táctil, expuestos […] a la catarata turbulenta, caótica, disparatada de los hechos físicos y psíquicos que registran, casi fotográficamente" (p. 100). De la misma manera, en "Hallazgo de la fruta" asistimos a una especie de ritual paulatino, excesivamente detallado, en el que se nos presenta la destreza de un padre a la hora de cortar rodajas de naranja. Tal es la percepción que nos hace establecer una conexión entre el texto de Prochazka y el de Joyce.

En lo concerniente a la paratextualidad, habría que comenzar por el título del libro: "Un único desierto". ¿Qué significa? Es inevitable no ligarlo a Lima, que fue (o es) un

desierto. Sin embargo, hay muchos otros desiertos en el mundo y en algunos momentos de la historia hubo muchos más. Para no seguir divagando sin destino claro, hay que citar al mismo Prochazka (2017): "Lima es un conjunto de ciudades enemigas que se disputan un único desierto" (p. 196). Esto, escrito de la mano del propio autor, puede usarse para defender la postura de que el único desierto al que se refiere el título es Lima. En todo caso, es una interpretación válida, aunque no la única ni definitiva. ¿Quiere decir esto que todos los relatos tienen que ver con Lima? La respuesta puede resultar ambigua. Prochazka (2017) nos confiesa lo siguiente:

> A algunos estas historias les parecerán demasiado extravagantes, ajenas a la experiencia cotidiana de un peruano que escribe cuentos. Pese a su extrañeza y distancia, no lo son: se trata, como toda literatura según entiendo, de experiencias personales levemente adornadas de patetismo y dotadas de un orden del que la realidad quisiera carecer. (p. 196)

De manera razonable, podemos decir que estas ficciones tienen que ver con Lima, porque Prochazka tiene que ver con Lima. Sus ideas políticas, sociales o de otra índole, en ese sentido, están depositadas en esos relatos. Pero esto lo veremos más detenidamente cuando analicemos los ideologemas.

Otro elemento paratextual que debe ser mencionado aquí es el texto titulado "Orbis Tertius" que abre el volumen. No parece ser un relato más, sino una especie de introducción que está allí para esclarecer el sentido general del libro. No resulta menos que angustiante el hecho de que al final del texto aparezca otro título: "¿Cómo pintaremos las paredes del espacio infinito?", extraído de un libro titulado "Zapatos hondos" de un tal Daniel Smisek. No corresponde a este trabajo tratar de responder sobre la identidad de esta persona o

personaje; sí nos atañe el sentido que aporta al volumen este texto en sí. Este, de rigor filosófico, nos cuenta la historia del Hombre que erra a través de los tiempos y se convierte en los distintos personajes a través de la Historia. Esto se parece mucho a una idea que aparece en páginas borgianas: un hombre es todos los hombres. De hecho, el título "Orbis Tertius" es una referencia a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges, donde Tlön es un espejo de Orbis Tertius (la Tierra). Pero dejaremos también para el apartado de ideologemas un análisis más exhaustivo de este paratexto, que, como hemos visto, tiene mucha significación que aportar.

A continuación, señalaremos los demás paratextos que, en su mayoría son epígrafes. El relato "Acero" contiene dos epígrafes; uno de Basílides que alude a la necesidad de inventar nuevas palabras, tal y como lo plantea el propio relato de Prochazka, y otro de Vallejo, cuyo texto citado pertenece a la tercera estrofa de un poema perteneciente a *Poemas Humanos*. Quizá más vínculo podría guardar las dos primera líneas de la primera estrofa del poema de Vallejo (2013): "¡Y si después de tántas palabras, / no sobrevive la palabra!" (p. 476); puesto que el relato gira en torno a la idea de cómo un hombre, a raíz de la necesidad de comunicarse, crea un lenguaje que, aunque primitivo, trata de evolucionar inventando nuevas palabras por más que estas sean circunstanciales y no vayan a sobrevivir a la historia. Recordemos, además, que el propio Prochazka (2017) dice haber elaborado este texto luego de, además de la información que tenía en ese entonces acerca de la tribu de los tasaday, haber leído el ensayo de Umberco Eco titulado "Generación de mensajes en una lengua edénica".

Otro epígrafe es el que hace presencia en el relato "Los dos monstruos". Se trata de un verso de Vallejo del poema "Los nueve monstruos", que tiene por virtud prestar su significado acerca de "lo doble" a un relato que, precisamente, toca a fondo el tema del doble

sin ser este su tema fundamental. Luego, tenemos el epígrafe presente en "La mano de Kazka", que es un paratexto bíblico extraído de *Mateo*. Este refiere un pasaje que alude a las manos, tal y como lo hace, según hemos visto, el relato de Prochazka. Por otro lado, en "Happy End" podemos hallar otros dos epígrafes: uno de Ovidio en latín, que es inmediatamente traducido en las líneas iniciales del relato, por lo cual no merece mayor explicación, pues su razón de ser se manifiesta de forma literal, y el otro es de Los Prisioneros, grupo musical de rock chileno, que hace referencia a "cuentos sobre el futuro" en clara alusión a que estamos ante un cuento de ciencia ficción.

Por otro lado, los epígrafes existentes en el último de los relatos, "El porquerizo", son dos: uno de Jorge Luis Borges y otro de Léon Bloy. El primero dice lo siguiente: "Los pasos que un hombre da, / desde el primero de sus días hasta el último, / dibujan en el tiempo una inconcebible figura. / La Inteligencia Divina intuye esa forma de inmediato, / como los hombres intuimos un triángulo". Este epígrafe, no cabe duda, está relacionado con el mapa anexado al relato, en el que está dibujado el recorrido que hace el porquerizo, protagonista del cuento, y que tiene la forma del símbolo del infinito. Esto, por supuesto, tiene estrecha conexión también con lo que nos cuenta el relato, pero eso será motivo de comentario cuando hablemos sobre los ideologemas. Por su parte, el epígrafe de Léon Bloy pone en evidencia la relatividad de los puestos de poder, tema también presente en el relato. Cabe comentar, además, que este texto, cuenta con sus propios paratextos. Dentro de la ficción generada por Prochazka, este relato cuenta, como dijimos, con un mapa, y con un texto que explica el origen del documento antiguo donde está escrita (en lengua extranjera) dicha historia.

Por último, los elementos paratextuales más reveladores, por ser más explícitos, son los textos que suele anexar Prochazka en cada una de las ediciones de *Un único desierto*. La edición de 1997, a cargo de Australis, vio la luz con el texto titulado "Testamento"; la de

2008, a cargo de Matalamanga, salió con el texto "Yo soy o he sido el error de alguien (solo para voyeurs)"; mientras que la última edición, de 2017, a cargo de Seix Barral, lo hizo con el texto "Agitarse, si bien levemente". Estos paratextos, aparecidos junto a cada edición, tienen la virtud de dar luces que hacen más claras las interpretaciones de este libro cuya exégesis dista de ser sencilla o de fácil acceso. El mismo Prochazka (2017) confiesa que están destinados, sobre todo, a estudiantes o aquellos que deseen llevar a cabo un análisis más profundo del que algunos lectores (incluso lectores especializados) han hecho acerca de su obra. Es ese el principal motivo de que en páginas anteriores hayamos recurrido a ellos, siempre amparados en el concepto de paratextualidad de Genette (1989).

Respecto a la metatextualidad, podemos decir que los metatextos de *Un único desierto* han sido empleados en el capítulo número uno, por lo cual no tienen cabida en esta parte del análisis. Por otro lado, la architextualidad de los textos de *Un único desierto* no está en discusión. Desde "El premio" hasta "El porquerizo", entendemos que todos son cuentos. Sin importar la extrañeza que generen en sus lectores, nadie discutiría su condición de cuentos. Solo "Orbis Tertius" parece dejar dudas difíciles de despejar acerca de su estatuto architextual, puesto que no tiene la estructura de un cuento y está presentado, más bien, como una cita. Las discusiones acerca de ellos, en ese sentido, no pertenecen al orden de la architextualidad, sino más bien, como lo postulamos en el capítulo uno, al de la ideología en el campo literario. Esto será también motivo de discusión en el análisis de los ideologemas.

Para finalizar, haremos un repaso por las demás prácticas hipertextuales desplegadas a lo largo del volumen. En lo concerniente a la hipertextualidad, podemos apreciar en "El premio", el primer cuento del volumen, el empleo de una transposición puramente formal, específicamente la práctica de la traducción. Esta aparece gracias a una nota al pie, es decir, un elemento paratextual, que dice lo siguiente acerca del médico de la corte, cuyo nombre

está en idioma *khmer*, porque el cuento ha sido extraído de un rollo escrito en ese idioma: "En el dialecto khmer-cingalés en que está escrito el rollo, los conjuntos de grafemas 'no puedo recordar' y 'era Bu' son indiscernibles" (Prochazka, 2017, p. 18). Este ejercicio de traducción no puede ser corroborado por un motivo: no está, como tal, la fuente. Esta solo está mencionada, es decir, se dice que el nombre del médico puede ser traducido por esas dos opciones. Sin embargo, no es imprescindible conocer dicho nombre, puesto que Prochazka se sirve del problema de la traducción (una transposición de una lengua a otra que no logra, en ningún caso, mantener intacto el sentido) para dotar a su relato de una ambigüedad que suma a la historia fantástica que nos cuenta.

En "Los dos monstruos" la hipertextualidad se manifiesta a través de una parodia en el título y de una imitación seria en el relato. El título "Los dos monstruos" es claramente una parodia, es decir, una transformación del título vallejiano "Los nueve monstruos". Por el lado del relato, aquí Prochazka imita el estilo homérico y el tema que utiliza es el mito de Teseo y el minotauro, junto a la paradoja del barco, que es el eje de la reflexión filosófica del cuento. Por otro lado, el décimo primer relato también emplea la práctica de la parodia en el título, pues este se llama "2984" en clara referencia a la famosa novela *1984* (1949) de George Orwell. Y si nos centramos en el cuento en sí mismo, este termina siendo una transposición en forma de epílogo de la novela de Orwell, pues está ambientada muchos años después y volvemos a ver a la figura del Gran Hermano. Además, el personaje de Carlos Vanh, según advertimos, sufre un proceso de desvalorización, al presentarse, en un inicio, ignorante de su condición de ser él mismo el Gran Hermano.

Por último, podemos apreciar una parodia más en el relato "Happy End", aunque esta vez no en el título. La parodia aquí es lo que Genette (1989) denomina una negación pura, que consiste en reelaborar una frase breve o extensa de algún texto ajeno y hacer que obtenga

una significación distinta o, en el límite, contraria. En este caso, Prochazka hace que el narrador reelabore la famosa frase bíblica "creced y multiplicaos". En un pasaje del relato, dice lo siguiente: "Se nos dijo: *Creced y multiplicaos, pero sed ignorantes*" (Prochazka, 2017, p. 102). Como vemos, la frase ha sido reelaborada para beneficio de la reflexión en el relato. Por otro lado, "El porquerizo" tiene como hipotexto a los viajes de Marco Polo, pues este, al igual que Matej Procházka, el porquerizo, ha viajado por distintos lugares y en determinado momento ve necesario el hecho de contar su historia. Matej Procházka la cuenta para Gengis Khan, mientras que Marco Polo la cuenta para Kublai Khan, hijo de Gengis. De esta manera, podemos aseverar que se trata de una transposición heterodiegética[27]. Otro posible hipotexto, sin duda, es "El inmortal" de Borges, cuento que narra la historia de un hombre que vive a través de los tiempos adquiriendo diferentes personalidades según la época. Además de ello, es inevitable percibir las lecturas medievales presentes en este relato. Es esto, pues, parte del conjunto de prácticas transtextuales que emplea Prochazka en *Un único desierto*[28]. Sospechamos que hay muchas más que siguen siendo invisibles para nosotros, aun cuando nos propusimos desentrañar la mayoría de ellas.

[27] Hay que agregar aquí que las transposiciones heterodiegéticas, como las observa Genette, se dan mediante un proceso de cambio de nacionalidad o modernización. Prochazka no moderniza a su personaje, sino que lo ambienta en una época anterior a la de su hipotexto. Tampoco le cambia la nacionalidad, sino que lo transforma en un hombre de múltiples nacionalidades. Esto hace que Prochazka supere, nuevamente, la propuesta de Genette.

[28] *Un único desierto* no es el único libro o texto donde Prochazka disfruta con el empleo de estos ejercicios creativos que, en este trabajo, orientados por Genette, denominamos transtextualidad. En 1995, en *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos* de Óscar Limache, Prochazka publica un texto titulado "Wakin' Process", donde despliega una lista de nombres parodiados que mezclan a diversas personas y personajes de la cultura universal. En el mismo libro publica un texto cuyo título también es una parodia: "La paradoja de Aquiles y las Tortuninjas", donde, además, reflexiona acerca de las conexiones (hipertextuales, diríamos nosotros) y guiños entre el cine y la literatura. Por otro lado, su novela *Casa*, aparecida en 2004, presenta una conexión evidente con *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick. Los cuentos de *Cuarenta sílabas, catorce palabras*, aparecidos un año después, no están exentos de esta predilección de Prochazka por los constantes guiños. En el número 3 de *Buensalvaje*, aparecido en el 2013, Prochazka publica "Islotes", donde, hacia el final, encontramos un puñado de textos breves que son parodias de "El dinosaurio" de Monterroso. También hemos encontrado estas prácticas en *Ocho cuentos de tampocos y todavías*, su libro publicado en 2021.

3.2. Ideologemas en *Un único desierto*

El procedimiento para analizar los ideologemas en *Un único desierto* será similar al que se tuvo en el anterior apartado. Llevaremos a cabo los análisis de "Conquistador" y "Cáucaso", resaltando sus ideologemas fundamentales y propiciando la reflexión a partir de la filosofía de la que provienen. Es importante anotar esto, puesto que, si bien no lo hemos resaltado antes, por no ser el lugar propicio, es indudable que la formación filosófica de Prochazka hace que sus temas estén vinculados a este tipo de ideas y estas, a su vez, sometidas al imaginario de su realidad social y cultural. De esta forma, hallaremos diversos puntos de reflexión en "Conquistador" y, luego, en "Cáucaso". Un tercer análisis irá dirigido al volumen en general y pondrá énfasis en aquellos textos y paratextos clave, como "El porquerizo" y "Orbis Tertius", que ponen de manifiesto algunos de los ejes fundamentales de esta investigación.

3.2.1. Ideologemas en "Conquistador"

Antes de pasar a señalar ideologemas en "Conquistador", habría que volver sobre ciertos pasajes del relato. Por ejemplo, recordar que Valderrama es abandonado a su suerte en una isla. A partir de esto, empezar a señalar puntos que nos conducirán a los ideologemas. Por ejemplo: ¿qué posibilidades tiene de salir con vida o sobrevivir el tiempo suficiente para que lo encuentren vivo? Valderrama está, pues, enfrentando la muerte, recurriendo a sus habilidades para no perecer: caza tortugas, usa sus caparazones para recoger agua de lluvia, come algas y bebe el agua de los cocos. Su distracción es subir a la cima de un risco, sentarse

en una piedra y mirar el mar mientras oye los lamentos de los lobos marinos. Mientras lo hace, suele pensar en el suicidio. Sin embargo, Valderrama intenta vivir, incluso disfrutar, a pesar de su negro destino.

Prochazka (2017) dice lo siguiente acerca de este relato: "Siempre me han fascinado las historias de náufragos abandonados más a su talento que a su suerte; una novela premiada de Charles Logan y *El mito de Sísifo* de Camus me dictaron el duro final" (p. 208). De este apunte llama la atención, sobre todo, la mención al libro del filósofo argelino. ¿Qué tanto tendrán que ver las ideas de Camus en "Conquistador"? Juzgamos que mucho. Recordemos que *El mito de Sísifo* (1942) plantea temas como el absurdo, la vida, el suicidio, entre otros. Camus (1995) toma el mito de Sísifo, que cuenta cómo este, a pesar de saber que la roca siempre volverá a caer, continúa llevándola hacia la cima, para dar pie a su reflexión filosófica. Compara el mito con la vida del hombre, que vive el día a día como si ignorase el destino final, la muerte, al igual que Sísifo pareciera ignorar, al llevar la roca, que esta va a descender inevitablemente. Es tal la figura que podemos observar también en Valderrama. Es evidente que él sospecha lo que le depara su estancia en la isla. Sin embargo, como dijimos, se esfuerza por sobrevivir y disfrutar su tiempo vivo, cual Sísifo o cual hombre en la sociedad.

No perdamos de vista, además, que Camus (1995) inicia su ensayo de la siguiente manera: "No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio" (p. 15). En ese sentido, Valderrama parece vivir al pie de la letra esa sentencia: "Había ocasiones —pocas— en las que se rebelaba contra su desgracia, y del deseo de venganza pasaba a considerar el suicidio. ¿Contra qué luchaba? ¿Por qué no arrojarse a la lobera?" (Prochazka, 2017, p. 26). Camus (1995) responde a lo largo de su ensayo que el hombre razonable habita un mundo que parece no serlo, pero que ese no es motivo para no vivir esa contradicción.

Aceptar la vida no significa, de ninguna manera, subordinarse a esa contradicción, sino confrontarla constantemente. Tal es el fundamento por el cual se rechaza el suicidio. Valderrama parece comprenderlo bien: "Lo calmaba la convicción de que la vida —su vida— se justificaba a sí misma. Viviría, pero más: dominaría" (Prochazka, 2017, p. 26). El protagonista, de esa forma, descarta el suicidio, al igual que el hombre absurdo de Camus.

Valderrama está no solo, pues, construido sobre la figura de Robinson Crusoe o Pedro Serrano, sino también sobre la del Sísifo filosófico. Basta mirar otras similitudes: como él, sube también un risco y, hacia el final, no puede eludir su muerte: "Ya no le importaba la pequeñez de su destino. Ni siquiera podía despreciarlo" (Prochazka, 2017, p. 29); al igual que Sísifo no puede eludir el castigo de los dioses. No tomamos a este, sin embargo, como un hipotexto, debido a que su trasfondo filosófico lo lleva, más bien, al campo de los ideologemas postulado por Kristeva (1981). "Conquistador", así, explora los temas del absurdo camusiano, la supervivencia y, sobre todo, el enfrentamiento contra la muerte. Hay también otros temas que se presentan, aunque menos visibles: tales son, por ejemplo, el ejercicio autoritario del poder (por parte de los jefes conquistadores que lo desembarcan) o el *doppelgänger* (Valderrama habla consigo mismo como si se tratara de otra persona).

El ideologema, recordando lo propuesto por Kristeva (1981), es aquella función que nos permite visibilizar la presencia de los vínculos existentes entre un texto y otro texto exterior (una práctica semiótica que puede ser el mismo texto de la sociedad y la historia), donde este vínculo fija sus coordenadas histórico-sociales. De esta forma, los ideologemas propuestos, es decir, la supervivencia, la muerte o el poder, ¿pueden ser leídos al margen de la situación de violencia y crisis política de los 80 y 90, años en que fueron escritos y publicados los cuentos de *Un único desierto*? Prochazka elaboró, entonces, "Conquistador" con temas que a él lo obsesionaban y a los que, por supuesto, el país no era ajeno. Después

de todo, las lecturas que elegimos y qué hacemos con ellas obedece a una necesidad de entender mejor la realidad. Por lo tanto, es injusto deslizar la idea de que estos textos son "evasivos" o demás calificativos. Esta idea de textos desconectados de la realidad, obedece, sobre todo, a una ideología detentada por los lectores de esos años que ya mencionamos en el capítulo uno y que retomaremos páginas más adelante.

3.2.2. Ideologemas en "Cáucaso"

"Cáucaso", al ser el cuento que se ajusta más al realismo de todo el volumen, posee ideologemas más evidentes. La violencia política lleva nombre propio, pues hay explícita mención de los terroristas. Por otro lado, la desigualdad puesta en evidencia a través del muro que divide a los vecinos de Cerro Pingo de los de Las Casuarinas. Además, está la necesidad —que genera informalidad— por parte de los pobladores marginados. Tampoco podemos dejar de lado el ejercicio del poder por parte de los ciudadanos pudientes. Todo esto, y seguramente más, se revela de forma diáfana a la hora de entrar al análisis de los ideologemas. Sin embargo, antes de pasar a mencionarlos al detalle y señalarlos en los respectivos pasajes del cuento, buscaremos partir, nuevamente, de la filosofía. Lo que nos lleva a tomar este punto de partida es que, reiteramos, el conocimiento que tenemos de la formación filosófica de Prochazka.

Hay que ubicar dicho punto de partida en la cita que hace Prochazka de Antístenes en su relato: "Rondad la ciudad, como al fuego: / demasiado lejos tendréis frío, / demasiado cerca os quemaréis". ¿Puede haber sido Antístenes un filósofo en cuyas ideas haya puesto atención Prochazka, aun cuando sus escritos no hayan sobrevivido sino a través de Diógenes Laercio y Platón? Es decir, ¿no es una cita medianamente arbitraria, sino que tiene una fuerte

razón de ser? Creemos que sí. Ya hemos puesto en evidencia, páginas atrás, la relación hipertextual entre "Cáucaso" y el mito de Prometeo. Entonces, se hace necesario señalar la relación que guardan Antístenes y la figura de Prometeo. Brunn (1985) nos cuenta lo siguiente:

> según él [Antístenes], Prometeo fue cruelmente castigado por Zeus porque, con el fuego y las técnicas, había introducido en los hombres los gérmenes de la lujuria y de *la corrupción*, que no dejan de crecer en una sociedad que ha vuelto la espalda a la naturaleza; para él, los hombres de Estado elogiados en Atenas no le habían dado a ésta sino falsos bienes, como son *la riqueza* y *el poder*, que han envanecido a los hombres. (p. 260-261)

Como podemos apreciar, Antístenes había elaborado una interpretación a partir del mito de Prometeo. En dicha interpretación se observan (señalados en cursiva) elementos que pueden ser disruptivos de la sociedad, tales como la corrupción, la riqueza (y su contraparte, la pobreza) y el poder. Son, pues, elementos que, curiosamente, también encontramos en "Cáucaso". Por otro lado, entrando en conexión más estrecha con el paratexto empleado por Prochazka, este se muestra también sumamente revelador, pues, según Brunn (1985), Antístenes dice lo siguiente:

> En cuanto concierne a los asuntos públicos, Antístenes señalaba que el sabio no vive según leyes escritas, sino según la virtud, y como se le preguntara hasta qué punto debía uno mezclarse en los asuntos públicos, aconsejó: "Como uno se aproxima al fuego; demasiado lejos tendréis frío, demasiado cerca os quemaréis". (p. 260)

Si establecemos el parangón, terminaremos definiendo al personaje de Fermín como un cínico, siguiendo los lineamientos de Antístenes. Como se observa en la cita, este consideraba que el sabio podía vivir al margen de las leyes, guiándose según sus propias virtudes, siempre y cuando estableciera una distancia media con los asuntos públicos, puesto que estar muy lejos o muy cerca puede traer malas consecuencias. De la misma forma parece obrar Fermín en "Cáucaso", ya que el relato nos lo presenta llevando a cabo conexiones clandestinas (vivir al margen de la ley), guiado por sus propias virtudes (habilidades) y no muy interesado en meterse en asuntos (públicos) que pueden llevarlo a mal puerto. Es más, resulta evidente que es un personaje que prefiere estar lo suficientemente alejado de los problemas, pero no lo suficiente como para ser ajeno a las necesidades de los vecinos de Cerro Pingo.

Presentaremos, entonces, los ideologemas conforme los vayamos ubicando en las diversas escenas del relato. Primero, podemos hallar en los vecinos del barrio pobre (incluido Fermín) el ideologema de la corrupción (mediante la informalidad). Esto es notorio en el hecho de que Fermín realiza conexiones clandestinas; lo es, asimismo, en el hecho de que sus vecinos estén dispuestos a correr los riesgos de llevar a cabo dicha conexión. Luego, encontramos el ideologema de la desigualdad, representada por dos sectores contrarios entre sí: uno rico y otro pobre. Otro ideologema es el del poder, el cual se evidencia a través del atroz castigo que infligen a Fermín, por su osadía de burlarse de ellos mediante la conexión clandestina. Finalmente, el ideologema de la violencia (política), mencionada a través de la figura de los terroristas que explotan torres de alta tensión. Como lo dijimos en el inicio del análisis, estos ideologemas resultan más evidentes por el estatuto genérico del cuento. ¿Podemos negar que estos eran elementos que formaban parte del contexto político-social de

los 80 y 90? La respuesta es un rotundo "no". Estos ideologemas, sin duda, guardan relación directa con la realidad que gobernaba en dichos años.

3.2.3. Otros ideologemas en *Un único desierto*

Los demás ideologemas que podemos hallar en *Un único desierto* son variados y procuraremos señalarlos en su mayoría, siguiendo el orden de los relatos y dejando para un comentario un poco más extenso a "El porquerizo" y el paratexto titulado "Orbis Tertius". De esta manera, tenemos en "El premio" ideologemas como la guerra[29] o el enfrentamiento. En "Acero" podríamos señalar como tal al lenguaje en sí mismo. Por su parte, en "Los dos monstruos" aparece uno de los ideologemas fundamentales de todo el volumen: el del cuestionamiento de la identidad. En "La mano de Kazka" podemos destacar al enfrentamiento contra uno mismo. Resaltan, en "Dios", el engaño y el enfrentamiento entre el poder religioso y político. Otro ideologema esencial es la libertad, que podemos hallar en "Taylor". Por otro lado, en "El breve mar" podemos resaltar la incomprensión del pasado. En "2984" tenemos nuevamente el problema de la identidad, esta vez sumado al del autoritarismo. "Happy End", por su parte, tiene ideologemas también muy importantes, tales como la muerte colectiva y la felicidad. Como apreciamos, los demás cuentos del volumen (sin contar a "El porquerizo", pues su comentario viene en los párrafos siguientes), la mayoría de ellos fantásticos y de ciencia ficción, también plantean problemas que guardan vínculos estrechos con la realidad social del Perú de esas épocas.

[29] Hay que recordar, como se dijo anteriormente, que este cuento está ambientado en Camboya durante el siglo IX. No deja de ser curiosa la observación de que la guerra contra el estado peruano desatada por Sendero Luminoso haya sido inspirada por la revolución china de Mao Tse-Tung y las ideas de los Jemeres Rojos de Camboya, como lo anotan Contreras y Cueto (2013).

Por otro lado, los ideologemas presentes en "El porquerizo" merecerán más líneas que los cuentos anteriores, debido a que son claves para entender el significado global del libro. Este relato cuenta la historia de un porquerizo, nombrado Matej Procházka, que erra a través de distintos lugares y se convierte en distintos personajes de distintas sociedades. A lo largo del texto percibimos ideologemas como la guerra, el conflicto entre religiones, el poder político, la dominación, etc. Sin embargo, un elemento que destaca aquí es la presencia de referentes histórico-religiosos presentes en sociedades aparentemente ajenas entre sí. Prueba de ello es que en Biala, lugar de nacimiento del porquerizo, se adora a una Dama Blanca, que luego este vuelve a encontrar, en un lugar lejano y en una religión distinta, como la mamá del carpintero crucificado que adoran los griegos en Constantinopla. Así mismo, también encontramos luego dos referencias al monte donde encalló el arca de Noé referida desde dos religiones distintas: para la Biblia es el Ararat, mientras que para el Corán es el Chudí. El comentario del porquerizo ejemplifica muy bien esto: "juntos alabamos la maravilla y variedad de la obra del Creador, que es Uno" (Prochazka, 2017, p. 122).

De esta forma, con esta cita última, podemos anotar otro ideologema: la concepción del Hombre como un Uno que viaja a través del espacio y del tiempo, pero que, filosóficamente, sigue siendo el mismo Hombre, lo que da la idea del infinito. De hecho, el porquerizo, a través de sus viajes, termina trazando con sus pasos el símbolo del infinito (que se puede corroborar en el mapa anexado al cuento). Otra anotación pertinente es que él confiesa pasar los cien años de existencia al término de su recorrido. Además de ello, en un pasaje del cuento se encuentra dos veces con un mismo personaje (que había asesinado anteriormente). Por último, podemos anotar que el porquerizo, como viajero infinito a través del espacio y el tiempo, convirtiéndose él en diversos agentes de diversas sociedades, parece ser la materialización literaria de lo expuesto en el texto introductorio "Orbis Tertius". De

esta forma, afirmamos que “El porquerizo” y “Orbis Tertius”, juntos, conducen a la correcta interpretación de *Un único desierto*.

“Orbis Tertius” merecerá, asimismo, un comentario más extenso. Juzgamos que el ideologema mayor está inscrito en este texto (al igual que en “El porquerizo”) y que su vínculo se establece en torno al texto de la Historia, pero, más específicamente, a una concepción filosófica de la Historia. Además, presumimos, es un ideologema que permite una interpretación cabal del libro. Este ideologema es, como lo advertimos también en “El porquerizo”, el del Hombre (un Uno) como eterno protagonista de la Historia. El texto dice lo siguiente:

> *Una y otra vez, en farallones y cavernas, nos hemos reconocido como pasajeros de la deriva continental. Después hemos sido aqueos, fenicios, vikingos. Unos establecieron sus ciudades y murieron defendiéndolas. Otros las atacábamos y nos hacíamos griegos en España y rusos en Bizancio: siempre en los confines, siempre asombrosos y vitales bárbaros que volvíamos sobre la civilización para civilizarla*. (Prochazka, 2017, p. 11)

En efecto, ese ideologema está impregnado a lo largo de todas las páginas del libro y, tal como lo apunta Kristeva (1981), resulta siendo aquello que le otorga su lugar en el texto histórico y social. Prochazka (2017), por supuesto, lleva más allá esa idea y logra aterrizarla en el presente de la siguiente manera:

> *Pronto fuimos otra vez guerreros, y con naves y dioses y acero cruzamos otro océano, uno más. Hace quinientos años nosotros, los aqueos, los fenicios, los vikingos, hemos*

> *conquistado esta tierra libre de hielos. Ahora, desde aquí, somos otra vez los bárbaros.* (p. 11)

Resulta claro que ese océano cruzado es el que permitió el conocimiento del último continente descubierto. Nos aventuramos a decir que ese "desde aquí" hace referencia al lugar desde el que fueron escritos los cuentos de *Un único desierto*, es decir, Lima, como también es señalado, según vimos en páginas anteriores, por el título. Este paratexto termina, entonces, siendo una especie de poética que nos hace comprender la intencionalidad del texto en su contexto histórico, social y cultural. Si el Hombre puede, a través de los tiempos, ser el protagonista de la Historia, ¿puede Prochazka, a través de la escritura, emular este procedimiento?

Antes de contestar dicha pregunta, haremos un breve recorrido por las ideas que pueden haber determinado esa intencionalidad mencionada líneas arriba. Ya que es innegable que el título "Orbis Tertius" refiere a Borges, será él de quien extraigamos ideas que se homologan a las de Prochazka, aunque esto no suponga, como bien lo aclara él mismo, que se trate de encasillarlo en lo "borgeano". Prochazka (2017) dice lo siguiente acerca de lo que impulsó la escritura de *Un único desierto*: "El asunto es que era placentero jugar a estas adivinanzas con el ánimo que presidió la escritura de la *Fenomenología del espíritu*, del *Finnegans Wake*, y sí, también de *El Inmortal*" (p. 203). Hay que puntualizar aquí, en ese sentido, que "El Inmortal" de Borges es precisamente un cuento acerca de un Hombre que erra a través del tiempo de la Historia. Esto no quiere decir que Prochazka haya basado su poética en Borges. Nos inclinamos a decir que esto va más allá. Después de todo, Prochazka (2017) deja en claro lo siguiente:

> Borges leía a Schopenhauer, a Thomas de Quincey, a Swedenborg, a los gnósticos, a Homero y a todos los demás y, de pronto, escribía sobre gauchos. Yo he leído a Asimov, a Sturgeon, a Epicuro, a los folcloristas rusos, a Schopenhauer, a los cínicos, a homero y —ventaja enorme— a Borges, y he escrito sobre lo que me ha parecido mejor. (p. 197)

Seguramente la lista es más larga, pero Prochazka deja en claro que su bagaje de lecturas no es reducido y que, entre ellas, está Borges. Si es así, ¿la idea del Hombre errante a través de la Historia no proviene de Borges? ¿Esa misma idea *es* de Borges o de autores que leyó Borges y que, a su vez, leyó Prochazka? En ese sentido, resulta injusto tildar de borgeano aquello que tiene un pasado mayor. En 1947, Borges publica "Nota sobre Walt Whitman", un artículo que inicia con la siguiente sentencia: "El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico" (Borges, 2014, p. 421). Entre aquellos que han pretendido esta ambición, cita a autores como Barbusse, Pound, T. S. Eliot, Joyce y, cómo no, al propio Whitman (a quien dedica toda la reflexión). Acerca de Joyce, Borges (2014) anota lo siguiente: "en *Finnegans Wake*, [Joyce evitó las limitaciones del tiempo] mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas" (p. 421). Recordemos que el mismo Prochazka, citado líneas arriba, confiesa que uno de los animadores de la escritura de *Un único desierto* es precisamente Joyce con su *Finnegans Wake*. Es, entonces, injusto e imprudente, repetimos, adjudicar como borgeano aquello que no lo es.

Tampoco es esta, sin embargo, una idea joyceana. El mismo Borges (2014) ubica un antecedente aún más lejano: "Plotino[30] describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el

[30] Plotino es una figura clave en el aprendizaje de Fernando Fuenzalida, maestro de Prochazka, y, por supuesto, también en el del propio Prochazka.

que ‘todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol’ (*Enneadas*, v, 8, 4)” (p. 423). La idea del Hombre como protagonista de los diferentes capítulos de la Historia (o el famoso “todos los hombres son el mismo hombre”), pues, no es una idea que nació con Borges[31]. Si seguimos la reflexión de Prochazka, podemos decir que su entendimiento filosófico de la historia proviene de una coincidencia de lecturas (además de, como bien lo dice, su ventaja de haber leído al propio Borges).

Por otro lado, resultará pertinente actualizar la pregunta que quedó sin responder: ¿Prochazka pretender llevar esta concepción filosófica de la historia al terreno de la literatura? La respuesta es, presumimos, un rotundo “sí”. Y lo hace mediante la que adopta como su poética más personal: una poética de la transtextualidad. Las diversas herramientas transtextuales, tales como la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad, le permiten “jugar” (para emplear su propia terminología) a la creación de un mundo habitado en diversos lugares al mismo tiempo y pensados desde un solo lugar: Lima. En otras palabras, construye, mediante la ficción, a ese Hombre que recorre diversos espacios y diversos tiempos históricos a lo largo de su libro. Y lo logra gracias a que concibe la literatura como una transtextualidad.

Esperamos que, llegados a este punto, haya quedado claro que *Un único desierto* no es un libro evasivo ni ajeno a su realidad. Sí la interpela; lo hace desde una poética completamente distinta a la practicada en el Perú de los años 80 y 90. Aquí, pues, podemos hallar el último ideologema (aunque ya ha sido referido) ubicado en el libro que deseamos

[31] Tampoco aseveramos que nació con Joyce ni con Plotino. De hecho, es una idea que ya observamos en Platón. Lo que sí podemos asegurar es que esta surge de la relación maestro-discípulo que Prochazka mantuvo con Fernando Fuenzalida, quien, a lo largo de sus escritos, desarrolla ideas que tienen mucha relación con lo descrito por Prochazka.

comentar. Este ideologema nos permite reconocer, tal vez, el vínculo más importante que guarda con la realidad inmediata del Perú de esos años. Es un vínculo no solo histórico y social, sino también cultural. Nos referimos al ideologema que podemos denominar bajo el rótulo "confrontación de la tradición literaria". Esto resultará evidente, porque es precisamente uno de los puntos de partida de esta investigación. La tradición literaria de los 80 y 90 dictaba que los escritores debían seguir el camino del realismo canónico, como bien se puso en evidencia en el capítulo uno. Al respecto, Prochazka practica una poética (de carácter fantástica y transtextual) que se opone rotundamente al ejercicio de dicha tradición. Este vínculo es inmanente (como todo ideologema) al libro de Prochazka y, sin duda, revela un diálogo (más bien, confrontación) con su realidad histórica, social y cultural, como bien dijimos.

La crítica de esos años había creado una esfera difícil de quebrantar en torno a los lineamientos que debían seguir los narradores. La respuesta de Prochazka provino desde el estatuto genérico: entregó al Perú un libro de corte fantástico (como muchos otros autores lo hicieron), pero, además, desde otra perspectiva, un libro deliberadamente transtextual. Es importante puntualizar aquí que ambos aspectos, lo fantástico y lo transtextual, confluyen para generar la respuesta de la crítica que advertimos en el capítulo uno. Un libro de cuentos fantásticos no era bien recibido y, adicionalmente, las prácticas transtextuales empleadas en él le otorgaron un aura de extrañeza y dificultad que juzgaron no formaba parte de lo que debía ser la tradición literaria peruana (pasada y futura). Tal es el último ideologema sobre el que queríamos reflexionar y aquel que, creemos, termina de explicar la recepción que tuvo *Un único desierto* al momento de su publicación.

Conclusiones

1. La crítica (académica y periodística) tuvo una ideología marcada durante la segunda mitad del siglo XX. Esto la llevó a mantener un sentido unidireccional sobre lo que debía ser la tradición literaria peruana. Para ellos, la literatura peruana era —y debía seguir siendo— realista. En la década de los 90, la crítica y el mercado editorial se disociaron y se dio un fenómeno curioso: por un lado, la crítica mantuvo su postura sobre la literatura peruana de tradición realista; por otro, el mercado dio un amplio espacio para la publicación de abundante literatura fantástica y de otros géneros que se alejaban del realismo.
2. En este contexto, Enrique Prochazka presentó *Un único desierto*, un libro en general de corte fantástico y plagado de referencias que hacen de su lectura una experiencia retadora, tanto así que el mismo Prochazka juzgó necesario incluir un texto de comentario que intentaba dar luces sobre aquellos pasajes del libro que podrían parecer oscuros a los ojos de los lectores. La reacción, en general, de la crítica ante la obra de Prochazka fue escasa, y esto se dio por el siguiente motivo: la consideraron fuera de la tradición literaria peruana.
3. Los pocos comentarios u opiniones que se esgrimieron sobre *Un único desierto* emplearon los siguientes adjetivos para calificar el libro: “evasivo”, “antilocal”, “borgeano”, “poco original”, entre otros. Muchos de ellos, sobre todo los más recientes, anotan, además, información interesante. En algunos casos, corroboran el silencio que mantuvo la crítica hacia Prochazka y, en otros casos, corroboran el

realismo dominante de los 90. Sin embargo, uno de ellos, Faverón, asegura que se cometió una injusticia con Prochazka al calificarlo de evasivo, antilocal y demás adjetivos, y que dicha injusticia o falta de percepción se asemejaba mucho a lo que le ocurrió a Borges en Argentina.

4. Dado que *Un único desierto* es un libro plagado de referencias, lo cual nos llevó a intuir que se empleó mecanismos complejos en su creación, deducimos que la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette era el mejor aparato teórico para lograr poner en evidencia dichos mecanismos. En efecto, el libro de Prochazka cuenta con citas (declaradas y no declaras), alusiones, epígrafes, juegos con los títulos, textos de comentario, transposiciones, etc.; procesos cuyos aportes significativos para una adecuada interpretación del libro ameritaban ponerse en evidencia.

5. El complemento perfecto de la teoría de Genette fue el concepto de "ideologema" de Julia Kristeva. Puesto que juzgaron a *Un único desierto* de ser un libro desconectado de su realidad, el concepto de Kristeva era necesario para comprender que los textos dialogan constantemente con su entorno social y cultural. Como bien lo refirió Eagleton, todo hombre posee una ideología; y como lo hizo Kristeva, todo texto posee ideologemas. Los de Prochazka están allí, presentes en cada línea escrita, aunque no sean tan evidentes como en otros libros, sobre todo en aquellos que pertenecen al realismo.

6. El análisis de la transtextualidad en "Conquistador" y "Cáucaso" nos permitió deducir que, aun en los cuentos más cercanos al realismo de todo el volumen, el ejercicio de la transtextualidad los lleva a superar con creces el realismo que reclamaba la crítica respecto a la tradición literaria que debían seguir los escritores peruanos. Además, observamos, por si quedaban dudas, que estos procesos también

estaban presentes en todos los textos (incluido los fantásticos), varios de ellos llegando incluso a superar la propuesta elaborada por Genette en *Palimpsestos*. Esto último demuestra que el libro de Prochazka, contrario a lo que algunos lectores opinaron en su momento, posee gran originalidad.

7. Por otro lado, el análisis de los ideologemas dejó en claro que los temas propuestos por Prochazka en sus cuentos guardan relación con el contexto en que fueron producidos y publicados. En ellos desfilan la violencia, la muerte, la soledad, la felicidad, el poder, el autoritarismo, entre otros. Todos ellos vistos desde una perspectiva filosófica, lo cual se condice con la formación académica de su autor. De esta forma, se destierra la idea de que *Un único desierto* es un libro evasivo. Por el contrario, es un libro que interpela su realidad social.

8. Como vimos, también se le adjudicó a Prochazka el rótulo de "borgeano" a raíz de la publicación de *Un único desierto*. Al respecto, vimos que esto se debe a una concepción errada de las ideas de Borges. En realidad, se origina a causa de malas atribuciones. Borges no inventó la idea del Uno que se advierte en textos como "Orbis Tertius" y "El porquerizo", inicio y cierre, respectivamente, del libro de Prochazka. Dicha idea viene desde tiempos remotos y en el siglo XX fue tomada por diversos autores, entre ellos Borges. Lo que algunos entendieron, entonces, como "borgeano" en *Un único desierto* se debió a una coincidencia de lecturas y sintonía de ideas.

9. A raíz de la idea filosófica del Uno presente en el libro de Prochazka, se logra la interpretación de *Un único desierto* como un universo observado y navegado, a través del espacio y del tiempo, desde un punto concreto: Lima. O, si se quiere, ese punto en concreto es Enrique Prochazka, cuya visión del mundo puesta en su libro le permitió hablar de temas universales sin dejar de hablar de la realidad peruana al

mismo tiempo. Así, entendemos que *Un único desierto* no es, en absoluto, un libro antilocal, como algunos anotaron.

10. Por último, dicha propuesta filosófica, transpuesta a su libro de ficción con éxito, fue posible solo gracias a su poética personal: la transtextualidad. *Un único desierto* es un libro transtextual desde todos los ángulos. Y dicha transtextualidad hace, a su vez, que el libro confronte a su tradición, puesto que el realismo de los 80 y 90 no contemplaba esta práctica. De esta forma, no solo el carácter fantástico de *Un único desierto* hace que la crítica se mantenga al margen, sino también el carácter transtextual del mismo. De esta manera, Prochazka, con su libro, además de interpelar la realidad social de su época, también interpela su realidad cultural, vale decir, su propio contexto literario.

Bibliografía

Primaria:

Prochazka, E. (2017). *Un único desierto*. Lima: Seix Barral.

Secundaria:

Ágreda, J. (1997). Travesía del desierto. *Suplemento de Artes y Letras. La República*, p. 24

Beverley, J. (1978). Literatura e Ideología: En Torno a un Libro de Hernán Vidal. *Revista Iberoamericana*, (102-103). 77-88. https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3232/3414

Bioy Casares, A. (2011). Prólogo. *En* J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica* (pp. 7-14). México D.F.: Debolsillo.

Borges, J. L. (2014). *Obras completas I (1923-1949)*. Bogotá: Emecé Editores.

Brunn, J. (1985). Los socráticos. *En* B. Parain (Ed.). *Historia de la filosofía. Volumen 2. La filosofía griega* (Trad. S. Juliá y M. Bilbatúa) (pp. 245-266). Madrid: Siglo XXI Editores. (Texto original publicado en 1969).

Calvo González, J. (2020). Los guanteletes de Kafka. Manos y dedos en el discurso kafkiano de escritura y lectura de la letra de la ley. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 54, 237-263. https://doi.org/10.30827/acfs.v54i0.8774

Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo* (Trad. L. Echávarri). Madrid: Alianza Editorial. (Texto original publicado en 1942).

Contra Borges. (22 de mayo de 2016). https://www.perfil.com/noticias/cultura/contra-borges-0056.phtml

Contreras, C. y Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Cornejo Polar, A. y Vidal, L. F. (1984). *Nuevo cuento peruano*. Lima: Mosca Azul.

Dabove, J. P. (2008). Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura. *En* J. P. Dabove (Ed.). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura* (pp. 9-28). https://www.academia.edu/34001705/Jorge_Luis_Borges_Pol%C3%ADticas_de_la_literatura._Pittsburgh_PA_Instituto_Internacional_de_Literatura_Iberoamericana_2008._Introduction_

Desierto helénico. El complejo universo de los relatos de Prochazka. (1997). *Caretas*. (1474). 70.

Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción* (Trad. J. Virgil Rubio). Barcelona: Ediciones Paidós. (Texto original publicado en 1995).

Effio, A. (2017). Ese extraño señor llamado Enrique Prochazka. *En* E. Prochazka. *Un único desierto* (pp. 189-191). Lima: Seix Barral.

Esquilo. (1993). *Tragedias* (Trad. B. Perea Morales). Madrid: Editorial Gredos.

Faverón, G. (2017). Desaparecer por duplicado: los mitos traslaticios de Prochazka. *En* E. Prochazka. *Un único desierto* (pp. 159-168). Lima: Seix Barral.

Fuenzalida Vollmar, F. (1994). La búsqueda. *Anthropologica*, (12). 5-26. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/854/816

Garayar, C. (1997). La narrativa peruana hacia finales del siglo XX. *Yachaywasi*. (5). 15-24.

Garcilaso de la Vega, I. (2015). *Obras completas. Tomo II.* Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. C. Fernández Prieto). Madrid: Taurus. (Texto original publicado en 1982).

Giusti, R. (1942). Los premios nacionales de Literatura. *Nosotros*, (76). 114-116. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/79033898X/124/LOG_0043/

Graves, R. (2009). *Los mitos griegos* (Trad. E. Gómez Parro). Madrid: RBA Coleccionables. (Texto original publicado en 1955).

Gutiérrez, M. (1995). Narrativa peruana. En la antesala para un gran momento. *Sieteculebras*. (7). 12-15.

Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora editores.

Honores, E. (2011). Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. *En* E. Honores. (Coord.). *Lo fantástico en Hispanoamérica* (pp. 11-37). Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Honores, E. (21 de junio de 2013). *Encuesta local: los mejores libros de narrativa fantástica en el Perú, según los autores del género (1980-2013)*. http://eltonhonores.blogspot.com/2013/06/encuesta-local-los-mejores-libros-de.html

Iwasaki, F. (2017). Teoría del oasis. *En* E. Prochazka. *Un único desierto* (pp. 183-184). Lima: Seix Barral.

Jung, C. G. (2014). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra completa. Volumen 15* (Trad. C. García Ohlrich). Madrid: Editorial Trotta.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1* (Trad. J. M. Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos. (Texto original publicado en 1969).

Liessman, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno* (Trad. A. Ciria). Barcelona: Herder Editorial. (Texto original publicado en 1999).

Loureiro, M. (18 de agosto de 2018). *Robinson Crusoe era Pedro el cántabro*. https://www.elmundo.es/cronica/2018/08/18/5b702e99e5fdea6f428b45e3.html

Niño de Guzmán, G. (1986). *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Nozick, R. (2017). *Explicaciones filosóficas* (Trad. J. Marqués). Madrid: Editorial Innisfree. (Texto original publicado en 1981).

Prieto, A. (1954). *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias.

Rabí do Carmo, A. (2014). Canon que va, canon que viene. *Buensalvaje*. (10). 16-17.

Roncagliolo, S. (2017). El secreto Prochazka. *En* E. Prochazka. *Un único desierto* (pp. 185-188). Lima: Seix Barral.

Sábato, E. (1945). Los relatos de Jorge Luis Borges. *Sur*, (125). 69-75. https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001218322&local_base=GENER#

Salinas, P. (julio del 2007). Enrique Prochazka. *Correo*, p. 4.

Salvo, D. (1 de diciembre de 2008). *Un único desierto*. https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op01364.htm

Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

Steiner, G. (2009). *Extraterritorial* (Trad. E. Russo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores. (Texto original publicado en 1971).

Súarez Simich, M. (2006). Convergencia y evasión en la narrativa peruana (1980-2006). *Sieteculebras*. (21). 6-8.

Thomas Stearns, E. (2015). *La tierra agostada y otros poemas* (Trad. R. Silva Santisteban). Lima: Lucerna Editores. (Trabajo original publicado en 1922).

Trelles Paz, D. (2006). ¿Qué hay detrás de la ventana? Nuevos y noveles narradores peruanos. *Quehacer*. (161). 122-128.

Vallejo, C. (2013). *Poesía completa*. Lima: Ediciones Copé.

Vega, S. (2000). ¿Cuál narrativa de los noventa? *Quehacer*. (22). 108-122.

Vila-Matas, E. (2017). Para oponer al desierto. *En* E. Prochazka. *Un único desierto* (pp. 169-181). Lima: Seix Barral.

Wiesse, J. (noviembre-diciembre 1997). Enrique Prochazka, Un único desierto. *Punto de equilibrio*. 67

Yrigoyen, J. C. (21 de enero de 2018). *El extraño caso del señor Prochazka*. https://elcomercio.pe/eldominical/extrano-caso-senor-prochazka-jose-carlos-yrigoyen-noticia-490318-noticia/

Complementaria:

Ampuero, F. (14 de noviembre de 1999). La teoría de la malagua. Narradores peruanos de fin de siglo. *Suplemento El Dominical. El Comercio*, pp. 6-11.

Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Belevan, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.

Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones.

Cornejo Polar, A. (1979). Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Hueso Húmero*. (3).

Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuenzalida Vollmar, F. (1995). *Tierra baldía*. Lima: Australis.

Garayar, C. (1995). La narrativa de los 90. *Imaginario del arte*. (9). 48-49.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

González Vigil, R. (2006). Consideraciones sobre la narrativa peruana. De 1980 a nuestros días. *Libros & Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. (16-17). 6-9.

Huamán, M. A. (1999). ¿Existe una narrativa light en el Perú? *Cuestión de Estado*. (24). 71-74.

Huamán, M. A. (2007). ¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura? *Ajos y Zafiros*. (9). 31-40.

López Degregori, C. (2016). Mundos vagamente humanos: la narrativa de Enrique Prochazka. *En* J. Güich Rodríguez, C. López Degregori y A. Susti Gonzáles. *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana* (281-299). Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.

Mejía Isenrich, A. (2015). *El retorno a lo imaginario: Una aproximación psicoanalítica a la novela* Casa *de Enrique Prochazka* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional de San Agustín.

Sotomayor, C. (2001). Lo fantástico en el Perú. *El túnel*. (0). 45-46.

Thays, I. (1999). La edad de la inocencia. Acerca de la narrativa peruana última. *Vórtice*. (5). 43-54.