

# Fantasías nacionales

Actas del XI Congreso Nacional de Escritores  
de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción

Elton Honores (coordinador)





# Fantasías nacionales

Actas del XI Congreso Nacional de Escritores de  
Literatura Fantástica y Ciencia Ficción

Elton Honores (coordinador)



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
FONDO EDITORIAL

*Fantasías nacionales. Actas del XI Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción.* Elton Honores (coordinador). 1.ª ed. Lima: Editorial Vida Múltiple, 2024.

96 pp.

Libro electrónico en formato PDF.

Estudios literarios/Literatura Fantástica/Narrativa Peruana/Frankenstein

© De los autores, 2024

© Elton Honores por su presentación, 2024

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2024

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Fondo Editorial

Ciudad Universitaria, Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1

© Editorial Vida Múltiple S.A.C., 2024

Jr. La Hoyada 167, Rímac, Lima - Perú

RUC: 20608148745

Teléf.: 955677222

editorialvidamultiple@gmail.com

Serie Coediciones: En el marco de la política de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de promover y apoyar la realización de acciones propias de la investigación y la formación profesional de la comunidad universitaria.

Coordinación: Elton Honores

Edición y diagramación: Christian Cachay Luna

Corrección de estilo: Gabriela Cordero San Martín y Enrique Toledo

Imagen de cubierta: Bandera peruana amazónica. Óleo sobre lienzo. 1.50 x 1.50 m. de Gino Ceccarelli

Primera edición digital: febrero de 2024

Libro electrónico disponible en [www.vidamultiple.com](http://www.vidamultiple.com)

ISBN: 978-612-49367-6-0

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2024-01154

Esta edición es gratuita y su uso es de libre circulación. Queda prohibida su comercialización.

# ÍNDICE

Presentación <i>Elton Honores</i>	7
<b>Exploraciones contemporáneas de literatura y el arte peruano</b>	
Bicentenarios: entre celebraciones y crisis (1980-2021) <i>Elton Honores</i>	11
Lo fantástico en <i>Cuentos de Bolsillo</i> de Harry Belevan <i>Jonathan Suárez Quispe</i>	25
Entre el mito y el logos: el terror de la violencia en «La noche de Walpurgis» de Pilar Dughi <i>Jonathan Timoteo Galindo</i>	33
La crítica a la sociedad y política piurana a través de <i>Piajeno</i> , caricatura de Luis Córdova Rumiche <i>Ximena Natalia Encinas Boyer</i>	41
<b>Rescates y exhumaciones de autores peruanos</b>	
El viaje onírico como representación surrealista del aparato psíquico freudiano: el <i>ello</i> , el <i>yo</i> y el <i>superyó</i> en «El baúl» de Felipe Buendía <i>Abraham Rojas Vargas</i>	55
Pasajes de expresión fantástica en dos cuentos de Edmundo de los Ríos <i>Gino Mario Jiménez Soto</i>	63

## **Tras doscientos años de Frankenstein**

¿Por qué la criatura no mata  
a Víctor Frankenstein? 73

*Elik G. Troconis*

El complejo de Frankenstein: las Tres  
Leyes de la Robótica y sus inquietantes  
claroscuros en la narrativa corta de Asimov 83

*Jorge Antonio Goodridge La Rosa*

Colaboradores 91

# Presentación

Elton Honores  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En el año 2021 se debió de celebrar los 200 años de la independencia del Perú. Sin embargo, los efectos de la pandemia, que limitaba la presencialidad para eventos públicos, obligaron a un nuevo desafío: organizar un evento totalmente virtual, sin experiencia previa, con una gran carga de responsabilidad, estrés y adrenalina. De esa forma, el Comité Organizador tuvo que resolver muchos imprevistos en el camino. Gracias al apoyo del Instituto Raúl Porras Barrenechea y a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se pudo gestionar la transmisión online, y que queda como registro del congreso –fundado en el año 2011 y que se mantiene de forma ininterrumpida al día de hoy–, el cual se realizó los días 24, 25, 26 y 27 de febrero del 2021.

Otro aspecto no menor es la permanente crisis política que atraviesa el Perú en los últimos años –desde el 2016 a la fecha hemos tenido seis presidentes que han generado mayor inestabilidad social– que no permitieron los actos celebratorios como correspondían. Desde el Estado realmente se hizo poco o nada por la cultura, más aún en este contexto de celebración y de pandemia.

Estas actas recogen una parte de los trabajos presentados. La primera sección, «Exploraciones contemporáneas de literatura peruana», inicia con la conferencia ofrecida que presenta un panorama de la literatura fantástica peruana de los últimos 40 años, sin dejar de lado sus antecedentes inmediatos, así como una propuesta de clasificación de tendencias y tropos comunes. A continuación, Jonathan Suárez Quispe

articula la teoría de lo fantástico de Harry Belevan con su obra de ficción *Cuentos de Bolsillo*. Luego, Jonathan Timoteo Galindo estudia la dimensión mítica de «La noche de Walpurgis» de Pilar Dughi, que alude a la violencia de los años 80. Cierra la sección Ximena Encinas Boyer con un estudio sobre Piajeno, obra gráfica del piurano Luscor (Luis Córdova Rumiche).

La segunda sección titulada «Rescates y exhumaciones de autores peruanos» estudia a autores marginales de la tradición (aunque, como señalaba Harry Belevan, quizás ese sea el lugar natural de lo fantástico en la literatura nacional). Abraham Rojas Vargas, desde el psicoanálisis freudiano, estudia el clásico de «El baúl» de Felipe Buendía. Gino Mario Jiménez Soto, en cambio, rescata dos cuentos fantásticos de Edmundo de los Ríos, más vinculado al realismo social de los años 60.

La última sección «Tras doscientos años de Frankenstein» recoge trabajos sobre y en diálogo con la novela de Mary Shelley de 1818. Curiosamente, el nacimiento del monstruo moderno es cercano al año de la independencia del Perú. La joven nación como un monstruo. Relaciones intertextuales más que sugerentes. Elik G. Troconis y Jorge Antonio Goodridge La Rosa exploran estas relaciones con la obra de Shelley.

El congreso ofreció también diversas presentaciones de libros, mesas de autores, un homenaje a Luis Freire Sarria y Carlos Herrera, sin dejar de mencionar la participación tanto de autores y estudiosos de la literatura provenientes de Lima, de regiones, así como del extranjero.

Lima, 3 de febrero de 2024



**EXPLORACIONES CONTEMPORÁNEAS  
DE LITERATURA PERUANA**



# BICENTENARIOS: ENTRE CELEBRACIONES Y CRISIS (1980-2021)

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

El título de esta conferencia («Bicentenarios» en plural) alude, en primer lugar, a uno de los acontecimientos históricos más importantes del siglo XXI, desde el punto de vista ciudadano: los doscientos años de la independencia del Perú, que debiera ser un motivo absoluto de celebración. Sin embargo, no se puede ocultar que también hay otros «bicentenarios»: los doscientos años de pobreza extrema, doscientos años de injusticia social, doscientos años de discriminación y racismo, doscientos años de crisis moral, doscientos años de corrupción, y la lista de condiciones negativas podría seguir —sobre el tema de la corrupción puede consultarse el documentado *Historia de la corrupción en el Perú* de Alfonso Quiroz—. De ese modo, si por un lado tenemos esta idea de nación peruana, libre e independiente que quiere llegar a la modernidad (o a un modelo de modernidad global) bajo la tutela de una élite-empresarial al fin y al cabo ilustrada; del otro se tiene, la gran crisis permanente a la que nos han sumido muchos de nuestros políticos y autoridades de turno. En ese aspecto, la literatura no ha sido ajena a esta historia reciente, a esta historia dolorosa, a esta historia que no cesa (al contrario de lo pensaba Francis Fukuyama con «El fin de la historia»), porque la literatura como obra de arte ha sido siempre un artefacto político, no solo aquella que hace referencia directa a la realidad social inmediata, sino también mediante formas llamémosle «indirectas», «alegóricas» o «simbólicas» (pero nunca evasivas) como lo fantástico a través del terror o de la ciencia ficción.

Como recordamos, en el periodo seleccionado, entre 1980 y 2021 ocurrieron varios eventos dramáticos contextuales, de modo sumario: el retorno al régimen democrático en 1980 y, a la vez, el inicio de la

lucha armada que se extenderá aproximadamente hasta el año 2000. Luego, la crisis económica y moral del desastroso gobierno aprista entre 1985 y 1990. El triunfo de Fujimori en 1990, el golpe de estado el 5 de abril de 1992, la asamblea constituyente del 93, la primera reelección del 95 (es con Fujimori cuando el Perú deja de administrar sus empresas estatales para vendérselas a los inversionistas privados, bajo la falsa premisa que los empresarios privados saben gerenciar mejor, y por ello necesitamos de un presidente-empresario, ya que el Perú es una gran empresa, una idea muy actual, promovida diariamente por los grandes medios de comunicación). El intento de re-reelección en el año 2000 y las acusaciones de fraude electoral. Marcha de los Cuatro Suyos en julio del 2000 en todo el Perú, que graficaron el malestar y la indignación civil, en rechazo a este tercer mandato. Ese mismo año, el 14 de septiembre salen a la luz los denominados «Vladivideos» que muestra el grado de corrupción y de crisis moral del régimen cívico-militar. Su ex asesor y director del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) fuga del país. A las pocas semanas, Fujimori será destituido por el Congreso por incapacidad moral el 21 de noviembre. Luego, un breve gobierno de transición con Valentín Paniagua. Después, llegó el caso Odebrecht, que manchó a los siguientes gobiernos de Alejandro Toledo, nuevamente Alan García (demostrando el dicho popular que «la realidad supera a la ficción» y que el pueblo es siempre generoso con sus malos gobernantes), Ollanta Humala, Pedro Pablo Kuczynski y Martín Vizcarra. Todo lo anterior es ya parte de la historia contemporánea —como se dice, aún en desarrollo o en progreso— y está siendo juzgada en los fueros correspondientes. ¿Pero es solo el Perú la historia de sus presidentes, de sus altos funcionarios y de su congreso, o es la historia del pueblo, de sus luchas, de sus esperanzas de cambio y de acaso la posibilidad real de un «buen gobierno»?

### **Narrativa 1950-1980**

Desde los años 50, es posible hablar de una primera eclosión de narradores fantásticos (como los casos de Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza,

Manuel Mejía Valera, José Durand, Luis León Herrera, Edgardo Rivera Martínez, Alfredo Castellanos, Luis Felipe Ángell (Sofocleto), José Miguel Oviedo, Felipe Buendía, entre otros). Esta década es un periodo en el que lo fantástico se suma a los procesos de experimentación formal y de modernización narrativa que renueva la serie literaria (anclada en el indigenismo y regionalismo).

Tras el proceso de la Revolución Cubana de 1959, el modelo socialista se convierte en una alternativa para los países de América Latina, y, a la vez, en una amenaza latente al modelo capitalista en auge desde la perspectiva norteamericana. La literatura se vuelve así más política. Los movimientos guerrilleros llegan al Perú hacia mediados de los 60. El Grupo Narración se encargará de hacer suyo un discurso claramente social y político durante los siguientes años. A nivel internacional, Vargas Llosa se convierte en un modelo dominante (gracias al denominado «boom» latinoamericano, que se apoya en la industria editorial española y su frecuente aparición en los grandes medios de comunicación) un modelo hasta cierto punto autoritario, cuyo legado se mantiene hasta el día de hoy, dentro de esta tradición realista. Vargas Llosa formará parte de un canon literario internacional y el Premio Nobel obtenido en 2010 afianzará esta condición de autor del *mainstream*<sup>1</sup>.

Este periodo anterior a 1980 es un periodo intermedio, de tránsito (de la narrativa moderna hacia la narrativa contemporánea) y estará marcado por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Es aquí cuando aparecen, entre los años 60 y 70, autores que irán construyendo, en esos años y siguientes, modelos sólidos de escritura ficcional y figuras claves de la tradición.

En primer lugar, la figura de José B. Adolph (1933-2008), quien desarrollará, junto al escritor y dramaturgo Juan Rivera Saavedra (1930-2021), una ciencia ficción moderna caracterizada por su dimensión metafísica, sus reflexiones sobre la muerte y en relación en el cosmos,

<sup>1</sup> En 2021, Vargas Llosa dará un giro al publicar en *Letras libres*, un cuento de ficción distópica y futurista titulado «Los vientos», fechado el 15 de diciembre de 2020, en el que anticipa el futuro del arte y las humanidades tal como las conocemos.

además del uso de la ironía y del factor político en muchos de sus textos. Además de sus libros de cuentos como *El retorno de Aladino* (1968) o *Hasta que la muerte* (1971), su obra más influyente será *Mañana, las ratas*, novela escrita hacia 1977 y publicada solo en 1984. Adolph falleció sin obtener el reconocimiento debido a su obra y se convirtió en lo que llaman popularmente «un escritor de culto», minoritario, secreto, de cófrades —que fue también la condición de lo fantástico en el Perú durante muchos años—. En sus últimos años tuvo contacto con los escritores Julio Viccina, más conocido como Daniel Salvo y José Güich, actuales cultores de la ciencia ficción.

También hay una segunda línea «lírico-experimental» en la que Harry Belevan y Carlos Calderón Fajardo (1946-2015) serán guías luminarias. En el caso de Belevan, su trabajo pionero como teórico y antologador, así como su persistencia en defender un modelo narrativo metaliterario en sus propias ficciones, más cercano a la obra de Borges, han sido claves para el desarrollo de lo fantástico. Belevan es también referencia clave y su magisterio puede verse en autores más jóvenes como Lucho Zúñiga, Alejandro Neyra e incluso Enrique Prochazka.

Al igual que Belevan, Calderón Fajardo explora también el lenguaje, la dimensión filosófica, la autorreferencialidad y la digresión. A través de lo lírico-subjetivo se puede llegar también a lo fantástico. Es un modelo de escritura culta, con referencias a la propia tradición literaria y más exigente para un lector medio. En esta línea también podemos ubicar la obra de Nilo Espinoza Haro (Huaraz, 1950-2021).

La tercera línea sería el relato fantástico popular que recoge tanto el imaginario popular andino como el popular-urbano, matizado con elementos occidentales. En esta línea destaca Edgardo Rivera Martínez (1933-2018) y Eduardo González Viaña (1941). Aquí también se hace patente ese patrimonio cultural del mundo andino y selvático y puede también incorporar formas como las leyendas y los mitos.

La cuarta línea (marginal en relación a las tres anteriores) es el relato fantástico-humorístico, que tiene en Héctor Velarde (1898-1989) y Luis Felipe Ángell (Sofocleto) (1926-2004) a sus modelos iniciales en la

primera mitad del siglo XX. En esta línea destaca también el surrealismo delirante de Luis Freire Sarria (1945), quien a través del humor y la parodia logra ese efecto fantástico en diversos textos. Nuestra tradición realista ha sido construida sobre la base de lo serio y de lo grave, hay un carácter trágico en muchos textos del canon. En ese sentido, el humor imaginativo, delirante o corrosivo atenta contra las buenas costumbres, o los protocolos de herencia colonial. Pero el humor puede ser tanto conservador como transgresor o subversivo. No nos falta humor en nuestra idiosincrasia: nos falta incorporar el humor en la historia de la literatura peruana y darle un lugar. Estos autores son los referentes mayores del género fantástico y ameritan más estudios y atención por parte de la crítica literaria universitaria.

Pero también hay otras líneas más *mainstream*, como el cuento «fantástico-clásico», vinculados al terror y sus posibles variantes —como el de Clemente Palma, fundador del género en Perú— y que también se alinea a la triada anglosajona Poe-Lovecraft-Stephen King, y también a la larga tradición del género fantástico anglosajón y francés. Quizás el autor que mejor exprese esta línea sea el puñado de cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994).

Podemos agregar dos líneas complementarias: el microrrelato fantástico, caracterizado por la brevedad en la extensión, el componente narrativo y la ironía. En esta línea, Luis Loayza (1934-2018) sigue siendo referencia obligada. Luego, el relato de fantasía-atemporal (como una variante dentro de la ciencia ficción o del *fantasy*), cuyos referentes más globales van desde Tolkien, a la saga de Star Wars y el cine fantástico, o el anime y manga japonés. Esta última tendencia es visible con mayor claridad en autores nacidos a partir de los años 80. Esta línea apenas se está desarrollando, pero ha sido clara su presencia sobre todo en varias novelas publicadas hacia el 2015.



Carlos Calderón Fajardo, Ricardo Sumalavia, Iván Thays,  
David Sirlopu y José Donayre. 1993.

Fuente: <https://www.facebook.com/Carlos-Calder%C3%B3n-Fajardo-917888758308930/photos/3015859071845211>

En cuanto al magisterio real de estos autores antes mencionados, quizás el de Calderón Fajardo sea el más claro, ya que tuvo como discípulos directos a los escritores Ricardo Sumalavia, Ivan Thays y José Donayre. De ellos, Donayre y Sumalavia han sido los más destacados dentro de lo fantástico. Desde inicios de los años 90 mantuvieron no solo una amistad sino además una relación maestro discípulo y que –sin caer en la imitación– dieron frutos en los siguientes años. Calderón Fajardo mantuvo una condición marginal en el campo literario y amerita una revisión de su obra completa.

## 1980-2021

### Los hijos de la dictadura

Con la violencia política, la lucha armada iniciada por los grupos terroristas a inicios de los años 80 (y la violencia del propio Estado), la narrativa fantástica peruana sufre un repliegue, ya que en los años 80



parece desaparecer del corpus de textos. Fueron pocos los pertenecientes a la generación de autores fantásticos, que denominaremos como «Los hijos de la dictadura» (nacidos aproximadamente hacia fines de los años 50 y 1968, cuya infancia y adolescencia está marcada por la Junta Militar) que, al entrar en los duros años 80, logran publicar. Crecen en un medio de fuerte retórica política (de izquierda), de planes futuros por parte de un nuevo Estado, pero también ven su fracaso y quizás haya algo de desencanto (como lo propone Guillermo Niño de Guzman) en sus textos, pero también incorporan elementos del terror. En términos culturales, la formación es más libresca, literaria; y lo audiovisual (cine, televisión) está segundo orden.

Autores que sí logran publicar en su temporalidad generacional son Aida Balta (1957) con la novela *Sodoma, Santos y Gomorra* (1986), Fernando Iwasaki (1961) con *Tres noches de corbata* en 1987, Carlos Herrera (Arequipa, 1961) con *Morgana* en 1988, y Pilar Dughi (1956-2006) con *La premeditación y el azar* de 1989.

En los años 90, el Perú ingresa de modo más masivo a la cultura global a través de lo que se denominó como la posmodernidad. Esta cultura global norteamericana se afianzó en los 80 gracias a la cultura de masas transmitida por la televisión a color, los cines de barrio y la publicidad. Para los años 90 –sobre todo en la primera mitad– los modelos narrativos dominantes serán Charles Bukowski, Ray Loriga y Alberto Fuguet. Llegó la televisión por cable que se masificó entre la clase media, la telefonía celular y el internet, y las referencias culturales se fueron expandiendo cada vez más.

Es hacia fines del milenio del siglo pasado cuando lo fantástico adquiere mayor visibilidad en la narrativa peruana contemporánea gracias a Enrique Prochazka (1960) con su ópera prima, *Un único desierto* (1997), libro clave para entender el desarrollo del género en el siglo XXI y que tuvo un claro reconocimiento de la crítica literaria del periodo. *Un único desierto* está compuesto principalmente por cuentos escritos por Prochazka durante los años 80 que estuvieron guardados hasta su publicación en 1997, y que fue un claro despunte de lo fantástico

hacia fines del siglo XX. *Un único desierto* es clave no solo por el juego borgiano, sino además por la profundidad filosófica de sus textos, sus juegos metatextuales y su negra ironía. Pero recordemos también que en ese momento –frente al realismo urbano dominante– ser borgiano era también una especie de «insulto», un objeto menor dentro de la tradición realista que demanda una referencialidad inmediata y casi documental de la realidad.

Aunque seguía predominando el registro mimético-verosímil, entre 1997 y el año 2000 se publicaron algunos otros libros notables con referencias al género como *Las musas y los muertos* (1997) y *Crueldad del ajedrez* (1999) de Carlos Herrera, *La escalera de caracol* (1998) de Gonzalo Mariátegui, las reediciones de *El que pestaña muere* (1999) de Carlos Calderón Fajardo y *Para tenerlos bajo llave* (1999) de Carlos Carrillo, *El designio de la luz* (1999) de Gonzalo Portals, *Nunca de bruces* (1999) de Víctor Miro Quesada Vargas, *La fabulosa máquina del sueño* (1999) de José Donayre Hoefken, *Muñequita linda* (2000) de Jorge Ninapayta, *Humedad de las orillas* (2000) de Tanya Tynjälä, *Cuando hayamos partido* (2000) de Jorge Rivera Rojas (1965), Carlos Schwalb Tola (1953) con *Dobleces* (2000) o *Los pasos oscuros* (2000) de Alberto Cuadros Román.

De todos ellos, Jorge Ninapayta (1957), Gonzalo Portals (1960-2023), Tanya Tinjälä (1963), Jorge Rivera Rojas (1965), José Donayre (1966), y Carlos Carrillo (1967), podrían considerarse como parte de «Los hijos de la dictadura», que publican sus primeros libros de ficción narrativa solo hacia fines de los años 90. Otros autores pertenecientes a este mismo grupo publican mucho más tarde, como William Guillén Padilla (Hualgayoc, 1963) y Pablo Nicoli (Arequipa, 1964) desde el 2001. Otros son Gonzalo Málaga (Puno, 1967) con *M.F. (Los multifuckers) y otros cuentos* en 2005, Iván Loyola (1961) con *En busca de Batanero* (2007), Yuri Vásquez (Arequipa, 1963) con *Cortometraje* en 2010, Daniel Romero Vargas (1958) con *Matemos a Borges* de 2012, Jorge Santiago Flores (1967) con *Usted viene de allá* en 2012, Daniel

Salvo (Ica, 1967) con *El primer peruano en el espacio* en 2014, y Pedro Pérez del Solar (1966), con *Al fin, el hombre bala*, en 2016.

## Los hijos del terror

El segundo grupo de autores los denomino como «Los hijos del terror», que aglutina a autores nacidos aproximadamente entre los años de 1969 y 1980. Ellos vivieron casi como testigos lo que fueron los años de la violencia política y lucha armada del periodo más convulsionado, que va de 1980 a 1992, y los años posteriores. A diferencia del terror dictatorial de la Junta Militar (un poder opresivo, que corta libertades y el librepensamiento), este terror fue diferente porque –en democracia– la muerte era televisada a colores y podía estar literalmente a la vuelta de cualquier esquina. Más allá de las voladuras de torres de alta tensión, los apagones y coches bomba (que fue lo más «superficial» en el ámbito urbano), las víctimas, los desaparecidos, las fosas comunes fueron el marco concreto para los «hijos del terror». A ello se suma la crisis económica del primer gobierno de Alan García (desabastecimiento de productos, las «colas», el alza continua de precios, la hiperinflación, la pobreza, la incertidumbre y la llegada de ese «futuro diferente» que trajo el régimen aprista). Si bien la televisión comercial se estrenó en 1958 y se desarrolló durante los siguientes años, fue en los 80 que los productos de la cultura norteamericana se masificaron con mayor fuerza (Star Wars, Volver al futuro, Indiana Jones, Disneylandia) y se convirtieron no solo en modelo sino en horizonte. Es una generación formada inicialmente con la televisión de modo casi exclusivo. La violencia real diaria y la fantasía evasiva de estos productos pudieron provocar un repliegue hacia lo íntimo y el ensueño. La cultura del rock y la noción de lo alternativo también formaron parte del imaginario de esta generación entrados los años 90. El acceso a la cultura es aún lento y restringido, podríamos decir que hay en este periodo una escasez de información (a diferencia de los hijos de la cultura globalizada, en

donde hay una sobresaturación de información, que explica la dispersión de citas culturales).

De ese segundo grupo solo Víctor Miró Quesada Vargas (1970) publicó en el siglo pasado. En su gran mayoría lo harán con exclusividad en el siglo XXI, como Yeniva Fernández (1969), Karina Pacheco (Cusco, 1969), Sandro Bossio (Huancayo, 1970), Eduardo Valdivia (Sullana, 1970), Luis T. Moy (1971), Raúl Quiroz Andia (1973), Alejandro Neyra (1974), Alexis Iparraguirre (1974), Fernando Sarmiento (1974), Pedro Novoa (1974-2021), Moisés Sánchez-Franco (1975-2017), Sebastián Esponda (Huancayo, 1976), Carlos Yushimito (1977), Lucho Zúñiga (1978), Sarko Medina (Arequipa, 1978), Giulio Guzmán (1978), Salvador Luis (1978), John Cuéllar (Huánuco, 1979), Ronald Leiva Echevarría (1980) y Yelinna Pulliti (1980). Además de los juegos imaginativos, todavía es posible encontrar remanentes de lo político (y de lo trágico) en varios textos de este grupo.

## Los hijos de la cultura globalizada

Un tercer grupo de autores son aquellos nacidos entre 1981 y 1992, a quienes podríamos denominar como los «hijos de la cultura globalizada». En esta se ubican Luis Apolín (Huaraz, 1982), Dennis Arias Chávez (Arequipa, 1982), Miguel Ángel Vallejo Sameshima (1983), Julio Cevasco (1985), Mirza Mendoza (1985), Christian Briceño (1986), Antonio Zeta (Piura, 1986), Gonzalo del Rosario (Trujillo, 1986), Gabriel Arteaga Canessa (Chimbote, 1988), y Elías Nieto (Áncash, 1989).

Todos ellos vivieron su infancia y adolescencia entre el fujimorato, la «pacificación» del país, y el ingreso al nuevo milenio. A nivel global, la Caída del muro de Berlín en 1989 abre paso a la posmodernidad y también a la despolitización global progresiva del arte y de la literatura. La modernidad con la que crecieron fue muy distinta a la de los grupos anteriores. De todas, internet ha sido clave ya que, para el caso de estos narradores, ha fomentado una clara dispersión de referencias, es decir,

las influencias se tornan más difusas, se amplía el rango de la cita cultural. No mantienen necesariamente el canon de autores clásicos sino que sus influencias son eclécticas y variadas, desde el anime japonés a lo «indie» ahora corporativo, los videojuegos, los juegos de rol. Sus influencias son más audiovisuales que literarias, de estilo directo al modo de los *best sellers*. En líneas generales, la imaginación está por encima del factor político ahora mucho más diseminado, y el entretenimiento es el efecto buscado. Es una generación más irreverente al tratar el tema literario. Si la televisión, las series y el cine fueron influencias tan importantes como la propia literatura para «los hijos del terror», para «los hijos de la cultura global» será internet y el mundo virtual y digital y toda la tecnología ahora cotidiana.

### **Las hijas de la post-nación**

Por ahora, podemos entrever un último grupo de autores nacidos después de 1993, en el que destacan las figuras casi solitarias de Andrea Rivera (1996), o Victoria Vargas Peraltilla (Arequipa, 1996). El marco en el que se desarrolla esta producción –aún en proceso y desarrollo– es el siglo XXI, en el que ya está incorporado tanto la televisión como el internet (redes sociales, las plataformas por streaming como Netflix, que reemplaza a Disney como productor de contenidos, para «los hijos del terror»). Es aún prematuro establecer con claridad un rasgo aglutinador, pero es claro que, a pesar de las celebraciones de un «bicentenario» en particular (los 200 años de independencia), ya no hay nación peruana para este grupo, no en los términos en los que era entendido el concepto de nación durante el siglo XX. Nos encontramos en un espacio sin fronteras, sin centro, sino un concepto de mundo global y corporativo que anunciaba trágicamente Adolph en *Mañana, las ratas*.

ELTON HONORES

	Hijos de la dictadura (Fines 50-1968)	Hijos del terror (1969-1980)	Hijos de la cultura globalizada (1981-1992)	Hijas de la post-nación (1993-...)
<p>CUENTO FANTÁSTICO CLÁSICO</p> <p>Julio Ramón Ribeyro</p> <p>Poe-Lovecraft-King</p>	<p>Pilar Dughi (1956-2006)</p> <p>Jorge Ninapayta (1957-2014)</p> <p>Fernando Iwasaki (1961)</p> <p>Ivan Loyola (1961)</p> <p>Yuri Vasquez (1963)</p> <p>Pablo Nicoli (1964)</p> <p>Jorge Rivera Rojas (1965)</p> <p>Carlos Carrillo (1967)</p>	<p>Sandro Bossio (1970)</p> <p>Victor Miro Quesada Vargas (1970)</p> <p>Raúl Quiroz (1973)</p> <p>Fernando Sarmiento (1974)</p> <p>Pedro Novoa (1974-2021)</p> <p>Moisés Sánchez-Franco (1975-2017)</p> <p>Sarko Medina (1978)</p>	<p>Luis Apolín (1982)</p> <p>Dennis Arias (1982)</p> <p>Julio Cevalco (1985)</p> <p>Mirza Mendoza (1985)</p> <p>Antonio Zeta (1986)</p> <p>Gabriel Arteaga (1989)</p> <p>Elías Nieto (1989)</p>	<p>Andrea Rivera (1996)</p> <p>Victoria Vargas (1996)</p>
<p>CUENTO FANTÁSTICO LÍRICO-EXPERIMENTAL</p> <p>Carlos Calderón Fajardo</p> <p>Harry Belevan</p> <p>Borges</p> <p>Cortázar</p>	<p>Daniel Romero Vargas (1958)</p> <p>Enrique Prochazka (1960)</p> <p>Gonzalo Portals (1960)</p> <p>Carlos Herrera (1961)</p> <p>José Donayre (1966)</p> <p>Pedro Pérez del Solar (1966)</p> <p>Gonzalo Málaga (1967)</p> <p>Jorge Santiago (1967)</p> <p>Ricardo Sumalavia (1968)</p>	<p>Yeniva Fernández (1969)</p> <p>Alexis Iparraguirre (1974)</p> <p>Alejandro Neyra (1974)</p> <p>Carlos Yushimito (1977)</p> <p>Lucho Zúñiga (1978)</p> <p>Salvador Luis (1978)</p> <p>John Cuellar (1979)</p>	<p>Luis Hernán Castañeda (1982)</p> <p>Miguel Ángel Vallejo (1983)</p> <p>Cristhian Briceño (1986)</p>	
<p>CUENTO DE CIENCIA FICCIÓN</p> <p>José B. Adolph</p> <p>Bradbury</p> <p>Asimov</p>	<p>José Güich (1963)</p> <p>Tania Tynjälä (1963)</p> <p>Daniel Salvo (1967)</p>	<p>Eduardo Valdivia (1970)</p> <p>Pedro Novoa (1974-2021)</p> <p>Sebastián Esponda (1976)</p> <p>Giulio Guzmán (1978)</p> <p>Yelinna Pulliti (1980)</p>	<p>Carlos Saldívar (1982)</p> <p>Poldark Mego (1985)</p> <p>Giacomo Roncagliolo (1989)</p>	
<p>CUENTO FANTÁSTICO HUMORÍSTICO</p> <p>Héctor Velarde</p> <p>Luis Felipe Angell</p> <p>Luis Eduardo Freire</p>	<p>Carlos Herrera (1961)</p>	<p>Alejandro Neyra (1974)</p>	<p>Julio Meza Díaz (1981)</p> <p>Gonzalo del Rosario (1986)</p>	

<p>CUENTO FANTÁSTICO POPULAR Edgardo Rivera Martínez Eduardo González Viaña</p>	<p>César Silva Santisteban (1962) William Guillen Padilla (1963)</p>	<p>Karina Pacheco (1969) Ronald Leiva (1980)</p>		
---	--	--	--	--

Cuadro 1. Tendencias de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2021).

Elaboración propia



Juan Javier Salazar. «Perú, país del mañana (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana)», 2006, acrílico sobre panel de madera, 732 cm x 360 cm.

## Coda

A puertas del «bicentenario», es claro que lo fantástico ha encontrado su lugar y va adquiriendo mayor presencia en nuestras letras. Un punto en común que vincula a los narradores de estos tres grandes grupos es el desfase, que se da en varios ámbitos: autores cuyos libros no circulan de modo adecuado o son difíciles de conseguir; o autores que publican de modo tardío. Asistimos también a un sistema de tipo artesanal, en los términos de Antonio Cornejo Polar (pocos tirajes, ausencia de reediciones), un sistema de librerías que privilegia los *best sellers* y la literatura extranjera, y una producción que es mayoritariamente independiente (a



través de pequeñas editoriales o libros autoeditados), quizás con poca logística para comunicar sus publicaciones. Tenemos producción, lo que debe de mejorar es la distribución y circulación de los libros locales. Se requiere un plan del Estado, de sus instituciones, de la academia, un programa que permita conocer ese Perú literario fantasma, exhumar y rescatar a autores vivos de nuestra tradición junto con la edición de autores contemporáneos. Es un trabajo urgente y necesario.

A través de una galería de líderes, al modo de cromos escolares, el artista Juan Javier Salazar (1955-2016) proponía un revisionismo histórico en el que el Perú es un país del mañana, porque los gobernantes van postergando todo lo urgente y lo necesario justamente para un mañana que nunca llegará. Que el Perú no se convierta en ese «país del mañana», que posterga ilusiones y que se llena de falsas promesas políticas y procrastina eternamente, en medio de la corrupción generalizada; sino que el Perú tenga un verdadero futuro y que el futuro sea ahora.

## Bibliografía

- Honores, E. (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Cuerpo de la metáfora.
- Honores, E. (2017). *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Polisemia.
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Polisemia.



# Lo fantástico en *Cuentos de Bolsillo* de Harry Belevan

Jonathan Suárez Quispe  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## Sumilla:

En la presente ponencia se explica la relación entre la propuesta teórica de Harry Belevan con respecto a aquello que se denomina «lo fantástico» en la literatura y el quehacer narrativo de este escritor, en particular, en los relatos breves de su libro *Cuentos de Bolsillo*. Para este fin, se comentará de qué manera esto se manifiesta en su escritura y, finalmente, cómo se desarrolla este fenómeno de representación ficcional presente en su libro del año 2007. Asimismo, se diserta sobre este acercamiento a lo fantástico en Belevan, desde el relato breve y su uso del humor. Se parte de la hipótesis de que, en este libro, los cuentos de naturaleza fantástica plantean una estrategia diferente a la utilizada por el autor en textos anteriores. En este caso, se incide en la cooperación del lector para aportar una gran cantidad de elementos extratextuales que compongan un mundo representado coherente frente al cual se manifieste lo fantástico de manera subversiva.

**Palabras clave:** Literatura fantástica; cuento breve; Harry Belevan.

## 1. Acercamientos a lo fantástico

Muchas de las propuestas iniciales de acercamiento a lo fantástico se enfocaron en una oposición directa entre lo fantástico y lo real. En muchos casos se entendía que un relato que no era una representación verosímil de la realidad era un texto fantástico<sup>1</sup>. Frente a esta postura, surge la propuesta del pensador francés, de origen búlgaro, Tzvetan

---

<sup>1</sup> Esto quiere decir que, para muchos, los ejemplos de literatura fantástica eran un cuento de hadas, una fábula, un poema homérico, etc.

Todorov. En su libro *La literatura fantástica* de 1970 propuso que lo fantástico surge cuando hay un conflicto entre la representación verosímil y la inverosímil. Es decir, en medio de un relato que refleja la realidad, se sugiere la aparición de algo sobrenatural. Esto genera una duda que no se pueda dilucidar por completo por parte del lector y ahí se encuentra la naturaleza de lo fantástico<sup>2</sup>. La palabra clave aquí es «duda». Esa incertidumbre respecto a si de verdad hay algo sobrenatural o no, es lo que mantiene al lector en los límites de lo fantástico.

El español David Roas, en su libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* del año 2011 no está de acuerdo con que los textos de naturaleza fantástica deban adecuarse a una estructura rígida. La propuesta de Roas es que lo fantástico no solo se determina por lo que pasa al interior del texto, sino que depende de la relación entre el discurso que se presenta en el relato y el discurso de la realidad exterior, en tanto esta es una construcción cultural. Entonces confrontamos la realidad que está dentro del texto (intratextual) con la que está fuera (extratextual). Ahora bien, para que surja lo fantástico, el lector debe identificar en el texto aquello que es «lo imposible», lo que no se puede explicar. Los lectores comprenden, asumen y necesitan de la realidad; sin embargo, reconocen en algunos textos la presencia de lo imposible como un «otro» intruso que viene a desestabilizarla<sup>3</sup>.

La tercera propuesta por citar es la del mexicano Omar Nieto. Para él, lo fantástico es una estrategia en la literatura que constituye

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en el cuento «El libro en blanco» de Ribeyro, hay una representación perfectamente verosímil, cotidiana hasta la aparición del libro. Todo aquel que se convierte en su dueño sufre infortunios diversos hasta que el objeto pasa a otra persona. ¿En verdad es el libro la raíz de todas las desgracias narradas o son simples coincidencias? Todo queda en sugerencia. No se afirma ni se niega la naturaleza sobrenatural del objeto y esto mantiene al lector en continua duda, respecto de si lo que está observando es algo sobrenatural o no.

<sup>3</sup> Se puede tomar como ejemplo el cuento de Cortazar: «Carta a una señorita en París». Desde la lectura de Roas, no sería tan importante establecer la duda entre si el protagonista en verdad vomitaba conejitos o no. El asunto de fondo estriba en cómo esto proyecta una amenaza desde el mismo texto, en el que se comprende que no es algo natural y logra enfrentarse a la concepción de realidad del lector.

un sistema que opera a partir de tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno. Al igual que Roas, Nieto enfatiza la importancia del marco lingüístico y cultural, y por eso no establece lo fantástico como una categoría estática, sino que varía de acuerdo con el periodo. Por un lado, lo fantástico desde el paradigma clásico implica que dentro de un texto de orden cotidiano irrumpe un elemento «otro» (sobrenatural o imposible, si queremos entenderlo así). Esta irrupción establece una relación dialéctica que confronta lo mismo y lo otro, y genera un texto fantástico<sup>4</sup>. Por otro lado, el paradigma de lo fantástico moderno implica la naturalización de lo otro al manifestarse en el texto. En este caso el conflicto ya no está en el texto, sino en la transgresión que genera la cotidianeidad con que se asimila lo otro<sup>5</sup>. Finalmente, lo fantástico posmoderno es en sí un metafantástico, debido a que la comprensión del sistema que lo genera lleva a dudar del sistema en sí<sup>6</sup>.

## 2. Lo fantástico desde la perspectiva de Harry Belevan

En relación con estas tres propuestas, Harry Belevan, en su libro *Teoría de lo fantástico* de 1976, plantea un acercamiento distinto<sup>7</sup>. En primer lugar, rechaza la práctica común de reconocer lo fantástico a partir de una relación temática. Por mucho tiempo se estableció un vínculo de dependencia entre la denominación fantástico y ciertos temas como el

<sup>4</sup> Se puede citar el ejemplo de «El libro en blanco» de Ribeyro, con el que se explicó la propuesta de Todorov.

<sup>5</sup> Por ejemplo, en el texto *La metamorfosis* de Franz Kafka, lo fantástico no surgiría por la transformación del protagonista en insecto sino en la naturalidad con que esto se asume por parte de los otros personajes. Hay un conflicto, pero ya no es interior.

<sup>6</sup> Un ejemplo pertinente es el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, en el que la línea que separa el discurso de nuestra realidad próxima y la del texto es tan difusa que nos lleva a una hiperconciencia de la representación ficcional.

<sup>7</sup> En el momento de aparición de la propuesta de Belevan, solo se había publicado el libro de Todorov. Sin embargo, se consideró necesario mencionar las otras propuestas para establecer las diferencias y la vigencia de la teoría de Belevan.

vampiro, el fantasma, el doble y otros. Además, deslinda con la relación entre lo fantástico y el miedo, muy presente en autores de la época y que unos treinta años después Roas utiliza desde otra perspectiva. Belevan propone un acercamiento epistemológico, propuesta que retomó Omar Nieto en su teoría, tal como se ha mencionado. Entonces, desde su lectura, para comprender la dinámica de lo fantástico, no se debe apelar a parámetros exactos, tal como podría suponerse con la propuesta de Todorov, sino lograr el reconocimiento de señales y síntomas que deja la manifestación de lo fantástico. Estas van desde un desliz textual que orienta el distanciamiento discursivo de lo verosímil cotidiano hasta un conflicto entre lo verosímil e inverosímil en la representación, que llevarán a una descripción, entendida como la ambigüedad de lo presentado. Entonces el camino a lo fantástico inicia en esta comprensión de su síntoma. Lo breve de la presente exposición impide una descripción que haga justicia a esta propuesta teórica, pero se destaca que establece diferencias marcadas con la propuesta de Todorov y presenta ideas que han sido retomadas por teóricos contemporáneos como los mencionados, David Roas y Omar Nieto.

### **3. Lo fantástico en la narrativa breve de Harry Belevan**

Además de teórico, Belevan se ha desarrollado en el campo de la creación literaria<sup>8</sup>. Respecto de su libro *Cuentos de bolsillo* del año 2007, se va a centrar la atención en dos cualidades en particular: el uso de lo fantástico en el relato breve y la presencia del humor en estas historias. Citaré solo tres ejemplos.

---

<sup>8</sup> Ha abarcado con facilidad novela, teatro y cuento. Respecto de este, ha escrito tres libros: *Escuchando tras la puerta*, *Fuegos Artificiales* y *Cuentos de bolsillo*. Desde mi lectura, identifico la evolución en el desarrollo de lo fantástico presente en algunos textos de este autor. Por lo breve de la presente exposición, solo puedo mencionar que en los relatos «La posibilidad de los milagros» y «Diagnostico reservado» se puede ver cómo se aborda lo fantástico con estrategias diversas.

El primer cuento por mencionar es «El jefe no siempre tiene la razón». En esta historia el protagonista desarrolla sus actividades cotidianas, pero nota que nadie le presta atención. Ya de noche lee su nombre en un obituario del periódico y piensa que, de manera contraria a lo que siempre repetía su jefe, los diarios a veces sí dicen la verdad y se sintió satisfecho al comprobar que su jefe no siempre tenía razón. En este relato breve se puede constatar cómo se ha suprimido la intención por desarrollar un contexto amplio que sirva de base para la irrupción del conflicto con la presencia del fallecido. El conflicto no está en la historia, sino que se ha optado por ir con prontitud al remate del obituario para que sea el lector quien resuelva, si así lo quiere, los problemas previos. No hay duda, queda claro que el protagonista no pertenece al mundo de los vivos y su tranquilidad genera el conflicto en el lector. Asimismo, pese al conflicto mencionado, esto parece dar un giro hacia el humor negro, ya que, a pesar de la poco afortunada situación de estar muerto, el protagonista se siente a gusto, al comprobar que su jefe estaba equivocado.

El segundo cuento es «Con la ropa apropiada». Aquí, un hombre atropella accidentalmente a dos mellizos. Uno agoniza y el otro trata de reanimarlo. En medio de la conmoción, el mellizo ileso pide prestado el saco y la corbata del conductor. Él entrega las prendas y busca la ayuda de un policía. De regreso, encuentra que solo está uno de los mellizos, ya muerto, vestido con su corbata y su saco. Cuando explica lo ocurrido, el policía le revela que la víctima no tenía hermanos, menos aún un mellizo, y que en su voluntad siempre estuvo no morir sin la ropa adecuada. El conductor pasó a ser sospechoso de asesinato y fue condenado, en gran medida, porque al juez no le gustó su manera de vestirse, sin el adecuado decoro de llevar saco y corbata. Un acercamiento desde la propuesta de Todorov implicaría vacilar entre aceptar que el conductor fue partícipe de algo sobrenatural o que solo imagino los hechos por su estado mental. Por su parte, la propuesta de Roas conlleva a pensar que lo fantástico estuvo ahí, con la presencia del fantasma, para desestabilizar el discurso de la realidad

en el texto, desde la realidad del lector. Sin embargo, a diferencia de la presencia del miedo como consecuencia de este conflicto, condición necesaria para Roas, la historia da un giro muy interesante al acercarse al humor negro con la condena del conductor, a causa de no llevar la ropa adecuada que el fallecido, astutamente, le quitó.

El último cuento que comentaré es «Los *souvenirs*». En este breve relato un pescador recoge en sus redes una sirena. Emocionado la ofreció en venta, seguro de obtener buen precio, pero ningún turista la compró, porque los veraneantes solo desean descansar y broncearse, y no llevar *souvenirs* que luego no saben dónde acomodar. Esta historia definitivamente sale de una lectura bajo los parámetros de la propuesta de Todorov. Asimismo, no sentimos que esté manifiesto el temor que indica Roas. Hay un guiño a la propuesta teórica de Belevan que enuncia claramente que el miedo no es condición para lo fantástico. Este relato es un ejemplo donde lo fantástico lleva al humor. Desde la propuesta de Omar Nieto, esto es próximo a lo fantástico moderno en que lo otro intrusivo se ha naturalizado al interior del texto y el conflicto por la intrusión se desarrolla directamente con el lector. Además, este es el caso en el que con más claridad se ha omitido el contexto amplio, presente en cuentos de libros anteriores, debido a que no se indica que en el mundo representado de la historia sea inusual pescar sirenas. Se deja tácito para que sea el lector quien tome la tarea de determinar aquello, bajo la pista de que el pescador quedó muy sorprendido, y al mismo tiempo lo confuso de que solo él experimente esa sorpresa. Esta es una apuesta total por la colaboración del lector con el desarrollo de lo fantástico. Repito la historia. Un pescador ofrece una sirena que atrapó, pero a los turistas no les interesa llenarse de *souvenirs* inútiles que luego no sabrían dónde poner. Este es un relato fantástico sin un elaborado contexto verosímil de fondo y con una clara dirección hacia el humor.

#### **4. Una nueva mirada a lo fantástico en la narrativa de Belevan**

Con la lectura de estos cuentos, podemos comprobar que hay una profunda relación entre la producción literaria de Belevan y su propuesta teórica. Aquí, el lector tiene la tarea de agregar elementos que brinden un sentido más amplio a la historia, al punto de ser una labor colaborativa de creación ficcional. En relatos que podríamos llamar tradicionales, el desarrollo amplio de un contexto verosímil como base para la construcción de lo fantástico fue clave. En este libro, Belevan prescinde de ese amplio contexto que prepare al lector y parte del supuesto de que este ya es parte de una historia construida en el discurso de lo que entendemos como realidad. La entrada directa al fenómeno fantástico intensifica el efecto en el lector. Finalmente, el uso del humor en algunas de estas historias es una respuesta clara a la mirada tradicional que se ha tenido de este tipo de cuentos, en relación con el miedo como única salida.

Por todo lo expuesto, este libro muestra la capacidad del autor para explorar nuevos acercamientos a lo fantástico, en este caso, desde el relato breve y con una clara apuesta por el humor, que permite aumentar el corpus de este tipo de representación ficcional y, al mismo tiempo, hacer más compleja e interesante la tarea de comprensión de lo fantástico.

## Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Universidad de Alicante.
- Belevan-McBride, H. (1975). *Escuchando tras la puerta*. Tusquets.
- Belevan-McBride, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*. Editorial Anagrama.
- Belevan-McBride, H. (comp.) (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Belevan-McBride, H. (1986). *Fuegos artificiales*. El Virrey.
- Belevan-McBride, H. (2007). *Cuentos de bolsillo*. Universidad Nacional Ricardo Palma.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy. The literature of subversion*. New Accents.
- Nieto Arroyo, O. (2008). *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*. [Tesis para obtener el grado de maestro en letras latinoamericanas]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roas, D. (comp.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco libros.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.



# ENTRE EL MITO Y EL LOGOS: EL TERROR DE LA VIOLENCIA EN «LA NOCHE DE WALPURGUIS» DE PILAR DUGHI

Jonathan Timoteo Galindo  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## **Sumilla:**

La presente ponencia tiene como objetivo demostrar cómo es que en el cuento «La noche de Walpurguis» de Pilar Dughi se hace referencia a las contradicciones existentes entre el mito y el logos en las acciones de los grupos insurgentes desde el terror de la violencia política. La autora peruana logra contextualizar el cuento, a partir de las relaciones semánticas y referencias históricas, con la época del Conflicto Armado Interno, vivido en nuestro país entre los años ochenta y noventa, sin aludir directamente a los hechos ocurridos, sino solo a partir del miedo y el terror de los mitos que se narran.

Para ello, primero haremos un recorrido sobre los elementos del género de terror en la literatura y, posteriormente, señalar los utilizados en el cuento a estudiar. Luego, se demostrará cómo, a partir de los mitos presentados y sus alusiones a la violencia política, se hace referencia y se pone a discusión la contradicción existente entre la racionalidad de las propuestas políticas asumidas por los grupos subversivos y las acciones irracionales que cometen.

**Palabras clave:** Terror; literatura; violencia política.

La presente ponencia tiene como objetivo demostrar cómo es que en el cuento «La noche de Walpurguis» de Pilar Dughi se hace referencia a las contradicciones existentes entre el mito y el logos en las acciones de los grupos insurgentes desde el terror de la violencia política. La autora peruana logra contextualizar el cuento, a partir de las relaciones semánticas y referencias históricas, con la época del Conflicto Armado Interno vivido en nuestro país entre los años 80 y 90,

sin aludir directamente a los hechos ocurridos, sino solo a partir del miedo y el terror de los mitos que se narran.

El cuento inicia de la siguiente manera:

La primera vez que escuché la historia fue en la casa de Santa Beatriz por boca de Ernestina Ruiz Perla, hermana de Agustín Beingolea de Huánuco, de quien se decía había poseído la hacienda más grande y rica del departamento; mujer leída, de conversación apasionada y cautivante [...]. (Dughi, 2019)

Es pertinente resaltar la marca textual de lo leída que es Ernestina, personaje que introduce por primera vez a la narradora en este mito. La segunda vez que la historia es presentada a la voz narrativa, también se da a través de otro sujeto ilustrado:

Años más tarde, cuando era estudiante universitaria, oí por segunda vez la versión en casa de Laura Kalkstein [...] Ella acababa de dar a luz y divagaba, con cierto desenfado —propio de aquellos tiempos en que aún creíamos ciegamente que la sabiduría era tributaria del conocimiento y que los horrores podían ser exterminados por las revoluciones— entre las tareas políticas de una militancia exigente y las demandas propias de sus nuevas responsabilidades filiales. (Dughi, 2019)

Nuevamente se hace presente la antítesis entre el mito y la subjetividad con alta capacidad racional que lo está contando. En este fragmento, también se identifica el aparente interés o participación en las luchas revolucionarias por parte de la narradora en su época universitaria. Dughi, en unas cuantas líneas, ya nos ha presentado el esquema desde el cuál se articulan los elementos y personajes dentro de la sintaxis narrativa.

En el siguiente párrafo, se describe el relato que tiene aterrorizada a la protagonista desde su niñez: trata de un niño que es asado en el horno por su niñera mientras los padres salen por la noche a una fiesta. No obstante, la protagonista relata también otras versiones del mito, en los que se cambia, por ejemplo, la manera en que el padre asesina a la niñera, estrangulándola o de un disparo, al ver a su hijo cocinado; el lugar en donde ocurrió, Lima o Buenos Aires; si el niño fue asado o ahogado con una almohada; entre otros.

Con esta información, el personaje realiza una reflexión con un alto nivel antropológico y académico, además sistematiza el origen del mito a partir de un síntoma social. De esta manera, la protagonista demuestra también su gran capacidad intelectual, al igual que su interés por entender el origen de este relato terrorífico a partir de la razón.

Así, «La noche de Walpurgis», sin necesidad de acciones o nombres de personajes que interactúen entre ellos, sino solo a partir de una voz pensante y que se cuestiona a sí misma, nos presenta una personalidad y sociedad horrorizada por algún hecho. El mito presentado refleja el temor del inconsciente colectivo de la sociedad limeña. Arrázet et al. (2006) mencionan:

[...] el mito es una objetividad de la experiencia social del hombre [...] En efecto no se puede creer que los mitos sean producto de una invención caprichosa de la imaginación sino que en su mayoría fueron inspirados por el profundo sentimiento de temor y respeto del hombre primitivo ante los fenómenos de la naturaleza (p. 123)

Este miedo, debido al contexto y a los elementos mencionados, nos conducen a asumir una alegorización del cuento; es decir, la autora está reflexionando sobre el horror social de la época, que es el de la violencia atroz e irracional de parte de ambos bandos durante el Conflicto Armado de los ochenta y noventa, a partir de un relato mítico de terror donde ocurre también un hecho inhumano.

La narrativa de Dughí se caracteriza por sumergirse en la interioridad psicológica de sus personajes. Son generalmente individuos traumatados, solitarios y perdidos, principalmente, a causa de la violencia política. A partir de un relato corto y de pequeños elementos que permiten al lector reconocer el panorama completo, la escritora presenta un modelo de mundo dañado. Yolanda Westphalen (2017), menciona al respecto:

[...] la voz narrativa nos sitúa en el terreno ancestral del malestar y la neurosis reflejados en la conducta de seres con los que convivimos y a los que reconocemos en una sociedad como la peruana y en muchas otras realidades

latinoamericanas urbanas y rurales: individuos que nos acechan en una sociedad dislocada por sus traumas históricos, sus tótems y tabúes. (p. 38)

La literatura le permite a Dughi remitirse a una época pasada, para así identificar y conocer los hechos de acuerdo con las experiencias personales de sus protagonistas dentro de la ficción. A pesar de no ser la realidad, la literatura posee elementos que facilitan esta aprehensión de los acontecimientos que fueron ocultados que derivan en una perspectiva cercana e íntima. Carmen Saucedo (2012) plantea:

Pilar Dughi explora brillantemente los miedos de una sociedad, los mitos e historias ancestrales que vuelven recurrentemente en épocas de tensión. El periodo de violencia política de los años ochenta es un acontecimiento del Perú que afecta en diferente medida a sus habitantes. La maestría de Dughi reside en revivir en la ficción los temores de la violencia, sin hacer alusión directa a este acontecimiento (p. 189)

Estos mitos o leyendas retornan en épocas de tensión, donde el miedo de estos relatos abrumadores refleja conflictos sociales o crisis que aparentan no tener salida. Este interés hacia lo tenebroso o desconocido, alimentado principalmente por el miedo a la muerte, es lo que H.P. Lovecraft (2010) reconoce como la emoción más antigua y fundamental del ser humano. Según su definición con respecto a la literatura fantástica de terror, lo más fundamental es la atmósfera creada por la historia, es decir, las emociones generadas a partir de sugerencias y elementos relacionados con lo *desconocido*, lo *sobrenatural* y el *espanto*.

Evidentemente, en el relato de Dughi, nos encontramos en un escenario fáctico, donde el peligro no es un monstruo ni brujas que pueden ser inconcebibles en el mundo real, sino es el mito lo que le da el criterio de lo *desconocido*. En cada versión de la historia del asesinato del niño, reside la ambigüedad de la historia y el peligro. He ahí lo *desconocido*. Además, el temor y la ansiedad que menciona Lovecraft se hace presente cuando el personaje disgrega el mito y trata de entenderlo a partir de su racionalidad. De la misma forma, el final del cuento nos presenta un escenario intranquilo:

Tampoco había mucha disonancia en la multiplicidad de las versiones, todas eran complementarias y entretejían fantasías y temores comunes a diversas poblaciones. Así, el horror inicial que descubriera mi asombro infantil había dado paso a la interpretación apaciguadora. La ignorancia es un desamparo que nos conduce al miedo, me aseguro una vez más intentando convencerme. Me aproximo. Trato de encontrar terca, desesperadamente una razón. No la hallo. Los indicios solo me dan una espantosa respuesta. Todas las luces de la casa están encendidas (Dughí, 2019)

La narradora reconoce el terror del mito como un miedo del inconsciente colectivo, otorgándole a la categoría de lo mítico el carácter social y performativa que lo caracterizaba en épocas primitivas. Además, la última línea deja en incertidumbre la posición de la narradora entre lo racional y lo mítico. Las luces encendidas denotan precaución y son propias del terror colectivo, la razón no fue suficiente para otorgar paz.

El cuento de Dughí ha reservado para el final un horror mayor: la conciencia de que el mito recurrente se hizo real en uno mismo, que nos alcanzó y que ahora nosotros somos parte de la escena macabra. Así, aquella violencia de la que se escuchó varias veces en tercera persona, la que se trató de racionalizar recurriendo a conocimientos científicos, ahora es experimentada por la narradora y por el lector. (Saucedo, 2012, p. 188)

Entonces, con esa línea final, Dughí, tal como plantea la teoría de H.P. Lovecraft, logra generar emociones en el espectador, principalmente, de *espanto*. A partir de ello, proponemos que este relato posee elementos del género de la literatura del horror. Fernando Gonzales (2017) logra diferenciar la literatura de terror y de horror de la siguiente manera:

[...] el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta; de hecho, el empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos, provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación, efectos del horror en los estados tanto preconscientes como en el subconsciente (p. 37)

Entonces, esta ansiedad y temor por lo transmitido en los mitos, principalmente en esa línea final del cuento, nos ubica en un cuento con características de la literatura del horror. El horror de la violencia

política traspasa todas las barreras de seguridad de los individuos, ubicándolos en una situación de miedo sobrecogedor y sin escapatoria.

La antítesis mencionada a lo largo del análisis entre la racionalidad y el mito, denota un sentimiento o mirada hacia la manera en cómo está configurada la realidad peruana en ese contexto. El relato mítico presentado en el cuento sostiene el carácter terrorífico en la acción atroz contra el infante, lo que evoca simbólicamente a las acciones salvajes e irracionales cometidas durante el conflicto armado en nuestro país. Es fundamental la conexión entre racionalidad y política, por lo que se hace necesario diferenciar el mito irracional de la utopía revolucionaria.

Cabe hablar, pues, del pensamiento utópico como superación del pensamiento mítico, superación que conserva la herencia positiva de los mitos, negando el pensamiento mitificante de la realidad. Frente a la irracionalidad de las mitificaciones se destaca la racionalidad de la utopía. Sin entrar en los pormenores de las características de la razón utópica, como razón dialéctica, razón crítica (lo que implica una «dialéctica abierta» y no cerrada al modo hegeliano) y razón moral, nos limitamos a hacer hincapié en una diferencia: si la imagen mítica es una visión clausurado de la realidad, la imagen utópica, por el contrario, es una visión abierta -apertura que la teoría crítica que la respalda recoge al elucidar las condiciones reales y las posibilidades de transformación-. Como visión abierta despliega un horizonte que no constriñe, sino que orienta las acciones y modos de comprensión. Por ello la utopía no ahoga la discusión racional, sino que la exige. (Pérez, 1988)

Entonces, el mito se mantiene ligado a lo irracional e incluso a la intención de mantener el *status quo*. En su superación, la utopía revolucionaria funciona como modelización de mundo a partir de la ciencia, específicamente de la razón dialéctica como principio fundamental.

Como se ha mencionado, Dughi logra configurar, a partir de sus relatos y la inmersión psicológica de sus personajes, una sociedad en crisis y rebosante de contradicciones. En el caso de «La noche de Walpurgis», se propone, a partir de todo lo descrito, que la narradora reflexiona sobre qué relación podría tener los actos irracionales cometidos por parte del bando subversivo con su propuesta revolucionaria científica.

Es otras palabras, la razón no es capaz de entender cómo es posible que se puedan cometer este tipo de actos *sinistros* en su nombre. La voz narrativa no es individual, asume su papel colectivo para denunciar la contradicción ante sus ojos. Las líneas finales son solo la conclusión a la que llega en el planteamiento de ese mundo dañado, la irracionalidad es la victoriosa.

## Bibliografía

- De Sevilla, M. U., De Tovar, L. M., & Arráez Belly, M. (2006). El mito: la explicación de una realidad. *Laurus*, 12(21), 122-137. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76102110>.
- Dughí, P. (2019). La noche de Walpurgis. *Red Literaria Peruana*. <https://redlitperu.com/2019/11/17/la-noche-de-walpurgis-de-pilar-dughi-creacion>
- González, F. (2017). El horror en la literatura. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. N°1, pp. 27-50. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Editorial Valdemar.
- Pérez, J. (1988). Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada. *Gazeta de Antropología*, 6. [https://www.ugr.es/~pwlac/Go6\\_04JoseAntonio\\_Perez\\_Tapias.html](https://www.ugr.es/~pwlac/Go6_04JoseAntonio_Perez_Tapias.html).
- Saucedo, C. (2012). *La literatura de la violencia política en el Perú (1980-2000): planteamientos narrativos y opciones éticas*. [Tesis de doctorado]. Brown University.
- Wesphalen, Y. (2017). El horror de la memoria y las modernidades «borderline». *América sin Nombre*, 22, 37-47. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.03>.





# LA CRÍTICA A LA SOCIEDAD Y POLÍTICA PIURANA A TRAVÉS DE *PIAJENO*, CARICATURA DE LUIS CÓRDOVA RUMICHE

Ximena Natalia Encinas Boyer  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## **Sumilla:**

En el presente artículo se realiza un análisis del discurso crítico presente en la tira cómica *Piajeno*, del caricaturista piurano Luscor, nombre artístico de Luis Córdova Rumiche, y sobre cuáles son sus características como parte de una creación humorística gráfica política y regional. Para ello se presenta un acercamiento a la vida y trayectoria del artista, así como a la actividad del humor gráfico en esta región desarrollada en las primeras dos décadas del siglo XXI. Finalmente, procederemos al análisis formal y del discurso presente en esta tira cómica.

**Palabras clave:** Humor político; tira cómica; humor gráfico regional.

## **Introducción**

La tira gráfica *Piajeno*, creación del caricaturista piurano Luis Córdova Rumiche, conocido como Luscor, es una de las obras gráficas más populares de la región Piura, mediante la cual se realiza una crítica reflexiva y humorística sobre la sociedad y política local y nacional. En este artículo se busca entender el proceso de producción de esta crítica humorística social y política presente en la tira gráfica *Piajeno*, qué aspectos contextuales forman parte de la visión de su creador, y qué herramientas formales y gráficas utiliza en la representación.

A partir del estudio de la creación de la crítica humorística desarrollada en esta tira gráfica es que podremos acercarnos a la perspectiva de una caricatura regional, alternativa de una visión centralista de la capital. También se busca aportar a la difusión y análisis del trabajo

creativo del historietista piurano Luscor, cuya creación principal tiene 30 años de vigencia en la prensa escrita de la región y también por las redes sociales.

## **Panorama de la caricatura política y social contemporánea en la región de Piura**

Analizar el trabajo de artistas gráficos regionales, es decir historietistas, caricaturistas e ilustradores, es una labor compleja, debido al aún poco interés que tiene la historia del arte nacional respecto a estas manifestaciones artísticas, y también por causa del centralismo vigente en nuestra sociedad, que aleja y jerarquiza en relevancia lo que se produce en la capital en desmedro del resto del país.

Por este motivo si queremos enfocarnos en la producción gráfica de una región específica, como sería en este caso la de Piura, no encontraremos hasta el momento algún estudio o investigación que recopile a artistas actuales ni de épocas anteriores.

Debido a la situación contextual que vivimos fue difícil llegar a revisar las fuentes directas en donde podríamos encontrar el trabajo de los artistas, es decir archivos de diarios, revistas o publicaciones gráficas, pero tuvimos la oportunidad de encontrar la obra de algunos de ellos, quienes por cuenta propia han comenzado a subir su producción a plataformas virtuales.

Este panorama nos permite tener una visión general de la presencia y labor de los artistas gráficos piuranos, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XXI. Comenzaremos con el artista central de esta investigación, Luscor, seudónimo de Luis Córdova Rumiche, un caricaturista e ilustrador nacido en la ciudad de Piura en 1953, quien comenzó a realizar caricaturas y tiras gráficas a partir del año 1972 para los diarios *La Industria*, *El Tiempo* y *Correo de Piura*.

Su obra principal, *Piajeno*, fue creada para el diario *El Tiempo* en 1991, y fue publicado hasta el 2014, fecha a partir de la cual comienza a ser difundido por internet a través de algunas redes sociales. Según

Canales (2010) Luscor fue mencionado en el álbum-catálogo de la Bienal Internacional de Humor y Sátira en las Artes, del museo House of Humor and Satire, de Bélgica, en las ediciones de 1993, 1994, 1995 y 1996.

Pero su obra no se acaba con la tira cómica *Piajeno*, sino que continúa a través de ilustraciones y dibujos que forman parte de varios libros de su autoría, como *Pinto mi Piura* (1986), *Nacimiento de un héroe: Miguel Grau* (1986), *El encanto de Tampu Leroc, leyenda piurana* (1993), *Piajeno, el más grande – humor gráfico* (1995), *Risas y rebuznos* (2002), *Taita Dios nos señala el camino* (2002) y ¡No me hagas reír! *Piajeno* (2005).

Otro de los artistas gráficos que analizamos es Carlos Martínez Padrós, conocido como Camapa, proveniente de la ciudad de Colán. Caricaturista, humorista y escritor, trabajó para los diarios *Visión del Norte*, *La Industria*, *Ajá*, y el portal virtual de noticias PiuraNet. El estilo de los últimos años de su actividad se desarrolló hacia la creación de caricaturas usando herramientas digitales y programas de dibujo, mediante el empleo técnicas de collage o superposición de imágenes, que publicaba en sus redes sociales y otras plataformas virtuales.

De generaciones posteriores son los artistas Huáscar Bohórquez Moyoli y Henry Pardo. El primero, es un caricaturista y diseñador gráfico que realizó tiras gráficas para el diario *Correo* de Piura, la revista *Piura News*, y para su propio semanario satírico llamado *El Guaraguau*, de publicación virtual y activo hasta el 2017. Su caricatura combina el dibujo de los personajes principales en un estilo clásico, mientras que los superpone a fondos fotográficos.

Por otro lado, Henry Pardo es un caricaturista e ilustrador piurano que actualmente reside en los Estados Unidos, pero que en sus primeros años de labor artística trabajó realizando caricaturas para el diario *El Tiempo*, y publicó dos libros ilustrados. En los Estados Unidos se dedica a la ilustración de libros infantiles y otras publicaciones.

Estos ejemplos son solo una muestra de la labor de los artistas gráficos piuranos reconocidos en esta región ya que tuvieron la posibilidad

de trabajar para medios gráficos de circulación masiva, pero que también buscaron otros medios por los cuales seguir manteniendo vigente sus creaciones, como son las plataformas virtuales. Sin embargo, debido al centralismo, su difusión no llega a otras regiones del país.

## Análisis de *Piajeno*, caricatura de Luscor

Para comenzar con el análisis de la tira cómica *Piajeno*, dividiremos el tema en dos partes. En la primera parte se realiza un análisis formal, en el que se verán los elementos y estructuras de la caricatura, así como las influencias estilísticas del autor. Mientras que en la segunda se estudian las formas de representación de la política y sociedad piurana y la construcción de una crítica reflexiva y humorística.

### Análisis formal de *Piajeno*

La tira gráfica *Piajeno* está conformada por una sola viñeta en donde la acción ocurre de inicio a fin, y el personaje principal se encuentra solo o acompañado. Solo en ocasiones el autor ha realizado más de una viñeta, llegando a un máximo de tres. Este formato de caricatura, en una sola viñeta, encaja en la denominación de chiste gráfico o gag-panel, muy común en las publicaciones de prensa (Varilla, 2013).



Imagen 1. *Piajeno*. Luscor, 2006.

La voz de los personajes se representa a través de globos de formas irregulares, a modo de nubes, ya sea si estos muestran las voces o los pensamientos. El texto es siempre presentado con letras mayúsculas,

y el énfasis o expresividad se entiende a partir de los signos de interrogación o exclamación, o por el uso de una tipografía en «negrita».

La representación del personaje principal, *Piajeno*, es la de un burro de cuerpo antropomorfizado, cuyo cabeza y rostro mantienen los rasgos animales primarios, como las orejas alargadas, los ojos grandes y sobresalientes, y el hocico prominente y redondeado. Lleva vestida la parte inferior del cuerpo con pantalón y calzado, mientras que la superior está desnuda. No existen otros personajes animales antropomorfizados en la tira gráfica, a menos que se represente un concepto o cualidad, ya que generalmente todos los personajes que aparecen en las escenas son humanos.



Imagen 2. *Piajeno*. Luscor, 2009.

La línea de dibujo es sencilla, clara y suave. Aparecen sombreadas ciertas partes para generar un efecto de profundidad, y se presencia un estilo minimalista y esquemático en la representación de las escenas.

La caricatura se presenta, generalmente, en blanco y negro, y solo en ocasiones especiales ha sido colorizada.

En el orden de composición de las escenas la presencia de *Piajeno* es esencial, aunque a veces se convierte en un protagonista pasivo, ya que puede actuar como puente para la reflexión/crítica o, incluso, a veces ser solo testigo de una acción, sin presentar diálogo. Las escenas generalmente carecen de fondo y solo se encuentran presentes algunos elementos que ayudan a entender el mensaje que se quiere transmitir.



Imagen 3. *Piajeno*. Luscor, 2009.

Luscor señaló en una entrevista realizada en el diario *El Tiempo*, de Piura, del año 2013, que sus principales referentes en el campo del cómic y la caricatura son los peruanos Osito (Juan Osorio Blanco) y Monky (Hernán Bartra Moscoso), y a nivel internacional Plantu (Jean Plantureux) y Moebius (Jean Giraud).

## **Análisis de la representación de la crítica hacia los problemas políticos y sociales en *Piajeno***

La tira cómica *Piajeno* se caracteriza por brindar un enfoque humorístico sobre la realidad política y social de la región de Piura. En ese sentido, por estar centrada en esta temática se puede decir que *Piajeno* desarrolla un humor gráfico político.

Según Fernández (2015) la caricatura política es una re-interpretación y una re-significación del contexto social nacional e internacional, que contiene una serie de aspectos que van desde la sátira y la ironía hasta valores emocionales, psicológicos y culturales. Es decir que es una construcción compleja que depende del contexto comunitario e individual del artista. Para Echaide (2007) la caricatura política tiene cuatro elementos importantes: la crítica, el dibujo, la comicidad y la concreción semántica.

En *Piajeno* las escenas representadas están relacionadas a problemas políticos y sociales, como la corrupción, la pobreza y el abandono estatal, los fenómenos naturales, los valores cívicos, entre otros. Respecto a los temas políticos, no necesariamente se presentan a personajes políticos caricaturizados, sino que los asuntos y problemas específicos son expresados por el protagonista y los personajes y/o elementos que lo acompañan. Tampoco hay alusión directa de casos concretos, sino que se expone una visión general de estas situaciones.

La comicidad está lograda a partir del lenguaje verbal en mayor medida que de la parte gráfica, desde el uso de frases tradicionales y figuras literarias que juegan, modifican o enfocan el tema que va a ser criticado y del cual surge el mensaje. En cambio a través de la parte gráfica muchas veces no se especifica que se está tratando determinado problema.

Muchas veces en el discurso desarrollado en *Piajeno* el efecto cómico está en segundo plano o simplemente no se busca generarlo, dándole prioridad al enfoque reflexivo. Un ejemplo de ello sería la siguiente viñeta (Imagen 11), fechada en setiembre del 2020:





Imagen 4. *Piajeno*. Luscor, 2020

Allí se puede apreciar a tres personajes: Piajeno, quien lleva a una cabra atada por una cuerda, y un personaje masculino en segundo plano. La escena está ambientada en la puerta de una edificación, que, por la señal en el lado derecho, hace alusión a ser la oficina del Gobierno Regional de Piura. El texto está figurado por una frase tradicional popular en Piura, «amarrar la chiva», que significa holgazanear (Puig-Tarrats, 2007).

La crítica presente en esta viñeta está dirigida, por tanto, a la inefectividad o irresponsabilidad de las autoridades que conforman el Gobierno Regional de Piura, pero no hay una mención directa a alguien en específico, o a un problema determinado. Y por este motivo se podría situar la escena y el discurso crítico en diversas situaciones por su naturaleza general.



## Conclusiones

Luscor es un humorista gráfico de reconocida trayectoria en la región de Piura, cuya obra más popular, *Piajeno*, lleva 30 años de publicación por diversos medios, pasando del medio impreso a las plataformas virtuales, y manteniendo vigencia entre el público piurano.

La tira cómica *Piajeno*, de carácter político, desarrolla su temática en torno a una crítica hacia los problemas sociales y políticos que ocurren en el contexto actual, como la corrupción, el abandono estatal, la irresponsabilidad de las autoridades, las consecuencias de los fenómenos climáticos, los valores cívicos, entre otros.

Esta tira cómica presenta un estilo formal caracterizado por el uso de líneas sencillas y claras, y un método minimalista y esquemático en el que los elementos de las escenas aparecen mencionados de forma simple. La comicidad está lograda a partir del lenguaje verbal en mayor medida que de la parte gráfica, y es común el uso de frases tradicionales y figuras literarias.

El discurso crítico presente en *Piajeno* es de carácter alusivo y reflexivo, ya que presente un enfoque general hacia los aspectos que crítica, dejando una visión amplia y general que podría aplicarse a diversas situaciones. Esto también se podría explicar por el hecho de que estos problemas tienen raíces tan profundas en la sociedad que no es necesario enfocarse demasiado para poder darse cuenta de ellos.

## Bibliografía

- Canales, M. (26 de noviembre de 2010). Perfil: Burradas exitosas. Luis Córdova Rumiche, el caricaturista que monta el éxito. *Reporteros Info*. Recuperado de: <http://comics-ensabap.blogspot.com/2011/01/piura-reporterosinfo-el-caricaturista.html>
- Chiroque, V. (2 de mayo de 2014). «El *Piajeno* me etiquetó». *Diario La Hora*.

- Cruz, R. (2009). Luchito y los 18 de Piajeno. *Estirpe Púrpura*. Recuperado de: <http://estirpepurpura.blogspot.com/2009/06/luchito-y-los-18-de-piajeno.html>
- Echaide, E. (2007). La caricatura política como género periodístico. *Hechos y palabras*. Tomado de: [https://www.marketingpolitico.com.mx/NOTAS/Echaide\\_agosto07.htm](https://www.marketingpolitico.com.mx/NOTAS/Echaide_agosto07.htm)
- El Tiempo. (18 de setiembre de 2013). Luscor y el cómic peruano. Recuperado de: <https://www.facebook.com/piuraciudadcalor/photos/a.854208644692666/854208794692651/?type=3&theater>
- El Tiempo. (5 de noviembre de 2019). Conoce a 200 personajes sobresalientes de Piura en esta exposición fotohistórica. Recuperado de: <https://eltiempo.pe/piura-personajes-exposicion-fotohistorica-mp/>
- Fernández, A. (2015). Caricatura política, razones y emociones. *Razón y palabra* (89).
- Fernández, F. (31 de octubre de 2017). El «Mundo Piajeno» se inaugura este viernes en Piura. *Diario Correo*. Recuperado de: <https://diariocorreo.pe/edicion/piura/el-mundo-piajeno-se-inaugura-este-viernes-en-piura-video-783292/>
- Jáuregui, E. (2019). Las cuatro principales teorías del humor. *Humor Positivo*. Tomado de: <https://humorpositivo.com/2019/04/30/las-cuatro-principales-teorias-del-humor/>
- Morales, E. & Suárez, J. (2017). Abordaje discursivo de una caricatura política. *Revista Amauta* (30). Universidad del Atlántico.
- La Hora. (12 de setiembre de 2019). Entrevista a artista Henry Pardo: trazos piuranos triunfan en EE.UU. Recuperado de: <https://lahora.pe/entrevista-a-artista-henry-pardo-trazos-piuranos-triunfan-en-ee-uu-jo/>
- Luscor. (2006). Piajeno (tira gráfica). *Semana*. Recuperado de: <http://rafemole-deportepiurano.blogspot.com/2009/08/asamblea-cip-elige-comite-electoral.html>
- Luscor. (2009). Piajeno (tira gráfica). *El Tiempo*. Recuperado de: <http://rafemole-deportepiurano.blogspot.com/2009/08/asamblea-cip-elige-comite-electoral.html>

- Luscor. (2020). Piajeno (tira gráfica). Recuperado de:  
<https://www.facebook.com/piajenopiura/photos/a.472963602843598/1779831672156778/>
- Puig-Tarrats, E. (2007). *Breve diccionario folclórico piurano*. Universidad de Piura.
- Varillas, R. (2013). El cómic, una cuestión de formatos: de los orígenes periodísticos al comic-book. *CuCo, Cuadernos de cómic* (1). Recuperado de: [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/cuestion\\_formatos\\_varillas.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/cuestion_formatos_varillas.pdf)
- Vilela, N. (11 de noviembre de 2015). Reportaje y homenaje al último humorista piurano, CaMaPa. *Diario Correo*.



**RESCATES Y EXHUMACIONES  
DE AUTORES PERUANOS**



# EL VIAJE ONÍRICO COMO REPRESENTACIÓN SURREALISTA DEL APARATO PSÍQUICO FREUDIANO: EL *ELLO*, EL *YO* Y EL *SUPERYÓ* EN «EL BAÚL» DE FELIPE BUENDÍA

Abraham Rojas Vargas  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## **Sumilla:**

La presente ponencia tiene como propósito analizar el viaje onírico que sucede en el cuento «El baúl» del escritor Felipe Buendía (1927-2002) y, a partir de su tratamiento estilístico y de la peculiar estrategia narrativa, realizar una interpretación psicoanalítica de dicho relato que nos permita desentrañar la particular visión de mundo del autor con respecto al contexto peruano del cincuenta. Los últimos estudios demuestran que, mediante alegorías y estrategias narrativas propias de este género, lo fantástico también permite enjuiciar nuestra convención de realidad, reflexionar sobre nuestros miedos individuales y colectivos, y hacer crítica social. Justamente, el cuento «El baúl» muestra nuestra realidad dividida y cambiante, tanto interna como externa, como individuo y como sociedad a través de la exploración interna del hombre y de la representación estética de la psiquis humana.

**Palabras clave:** Fantástico moderno; psicoanálisis freudiano; surrealismo.

## **Definición de lo fantástico moderno**

Debemos considerar, en primera instancia, que lo fantástico no depende del tema ni del lector sino del tratamiento, es decir, que lo fantástico es una estrategia textual del autor y que lo realiza de manera consciente (Nieto, 2015). En pocas palabras, para Nieto, la manera en cómo está tratado el cuento nos va a indicar si es fantástico o no. Asimismo, recordemos que, según el investigador, existen tres tipos de fantástico: el fantástico clásico, moderno y posmoderno.

Para poder comprender «El baúl», debemos precisar un poco más lo fantástico moderno. Este tipo de fantástico es una transgresión que viene de adentro, lo anormal va a surgir de nosotros mismos, o sea, parte de nuestros más ocultos deseos y miedos reprimidos. Además, este bebe del mundo maravilloso, del sueño, de los relatos medievales y del mundo mágico de las hadas. Por otro lado, si bien la realidad y lo maravilloso se van a mezclar, los personajes, en un primer momento, se verán sorprendidos y asombrados de tal alteridad. No obstante, luego la sorpresa va a pasar a segundo plano y los personajes ya no cuestionarán su universo inverosímil. Finalmente, la exploración del inconsciente y de los sueños va a ser muy importante en este tipo de relatos (Nieto, 2015).

## Contexto histórico

El contexto histórico donde se desarrolla la obra es el de la década del cincuenta. En aquellos años, en nuestro país, se dio inicio a un gran desarrollo urbano reflejado en grandes proyectos habitacionales. El sujeto peruano veía que su realidad estaba cambiando y que la ciudad de Lima ya no era la misma. No ajenos a esta situación, los escritores de esta generación ubicaron sus temas bajo las directrices del realismo urbano y de la literatura fantástica. Ambas tendencias literarias mostraban, ya sea de manera directa o indirecta, esta convulsa transformación que sufría la ciudad a partir sus propios códigos estéticos.

Otro de los sucesos más importantes de esta década fueron los procesos migratorios, es decir, el traslado del campo a la ciudad de grandes oleadas de provincianos que llegaron y cambiaron para siempre el panorama de la capital. Como consecuencia, la idea de nación y de lo que es el Perú se vio minada y cuestionada, ya que ahora aparecían los sujetos marginales, no solo inmigrantes, sino también pobres y personajes de la clase media venida a bajo que, a pesar de la difundida idea de progreso, desarrollo y modernidad, padecieron la exclusión social (Cayo, 2004).

A nivel internacional, las secuelas de la Segunda Guerra Mundial influenciaron las ideologías estético-políticas de los escritores peruanos.



La gran catástrofe que supuso la gran maquinaria sangrienta y brutal en la cual se enfrascaron varios países hizo reflexionar profundamente a los artistas, poniendo en tela de juicio la idea de progreso y cuestionando el racionalismo imperante. ¿Para qué sirvió tanta ciencia, inventos y tecnología si, al final, terminamos matándonos los unos a los otros y reduciendo al hombre a un objeto de destrucción? Es por eso que corrientes artísticas y de pensamiento como el surrealismo o el existencialismo, movimientos muy críticos hacia la modernidad, calaron entre los escritores peruanos de aquel entonces.

## **El surrealismo**

El antecedente inmediato de la obra de Felipe Buendía fue el surrealismo. Su líder, André Breton (1896-1966), publicó el *Primer manifiesto surrealista* en 1924 y expuso los principales lineamientos de este grupo: «Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad» (2001, p. 31). La intención del autor francés era indagar en el aspecto oculto de la realidad misma a través del arte y de la literatura. En este manifiesto también enunció su ideal estético que giraba en torno a lo contra fáctico, es decir, a la construcción de una ficcionalidad no figurativa ni realista. Además, recordemos que Breton definió su movimiento como un intento de «expresar tanto verbal como por escrito (...) el funcionamiento real del pensamiento (2001, p. 44).» y una renovación temática que ahonde en la represión psicológica y social inherente al hombre.

## **Análisis de «El baúl»**

### **Diégesis**

El cuento se centra en el viaje fantástico que emprende el personaje principal a tres lugares (una sala de operaciones, la Antigua China y el Barrio

Chino de Lima) cuando ingresa a un viejo baúl contra su voluntad. Al término de esta aventura onírica, el protagonista sin nombre regresa supuestamente a su realidad cotidiana no sin darse cuenta después que él ha cambiado, se ha desdoblado, y que se encuentra absurdamente atrapado entre el mundo fantástico que aún lo persigue y la terrible realidad de la cual no se atreve a ingresar por temor a verse a sí mismo aún metido en el baúl. Concluye sin esperanza que no puede cambiar su situación y que la pesadilla todavía continua.

### **Aparato psíquico freudiano**

El *superyó* es aquella instancia que contiene las reglas aprendidas en la primera etapa de la vida. Esta se rige por las normas morales e ideales que representan las restricciones y los impulsos hacia la perfección, además permite la sociabilización entre nuestros semejantes. Dicho de otro modo, es el lado represivo y normativo de nuestro inconsciente que refrena nuestros impulsos. Por el contrario, el *ello*, quien es la instancia que contiene todas las pulsiones y se rige por el principio no de la norma, sino del placer, nos ha acompañado desde nuestro desarrollo más primitivo y durante toda nuestra evolución. Es un principio innato y primario que representa el deseo siempre en conflicto con el *yo* y el *superyó*. Finalmente, el *yo* es la instancia consciente que actúa como intermediario entre el *superyó* y el *ello*, que parte del principio de realidad y está en contacto con el mundo externo. En esta instancia se encuentra los procesos mentales superiores. (Cloninger, 2001).

### **Interpretación**

El viaje onírico empieza cuando Verme obliga al protagonista a meterse al baúl. Ahí observamos que nuestro personaje principal se desplaza por tres lugares distintos (el piso de arriba, el piso de abajo, el Barrio Chino) que son, coincidentemente, semejantes a las tres instancias del aparato psíquico freudiano. Entonces, metafóricamente, la sala de

operaciones se relaciona con el *superyó*; la Antigua China con el *ello*; y el Dr. Lao con el *yo*. Al final del cuento se da no solamente la alteración del mundo real (Lima cambiada), sino también la alteración del sujeto mismo expresado en la aceptación del desdoblamiento del individuo en una personalidad indefinida y en una crisis de identidad.

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

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

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

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

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

el comercio intenso producto del contexto histórico de la década del cincuenta.

El resto del trayecto lo pasé observando el nuevo aspecto de Lima, que parecía bastante cambiado. Era la hora del crepúsculo y las calles se mostraban inmensas en muda melancolía. /Parece que se han efectuado mejoras en la ciudad —observé. /En efecto —repuso el Dr. Lao—, ha pasado mucho tiempo durante su ausencia (Belevan, p. 126).

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

## Conclusiones

Luego de nuestra interpretación psicoanalítica, podemos concluir que el cuento «El baúl» de Felipe Buendía es un relato representativo del fantástico moderno, ya que aquí lo fantástico no viene de afuera, sino se origina en nuestra cotidianidad en la cual brota de nosotros nuestros más profundos deseos y miedos reprimidos mediante la exploración de la mente y del sueño.

Por otro lado, el baúl, concebido como objeto mágico, pero a la vez familiar, es un espacio de sometimiento. El hombre somete a otro hombre de manera irracional tal como ocurrió en la Segunda Guerra Mundial. La cosificación del hombre, como si fuese un objeto o un muñeco el cual se puede guardar o sacar de un baúl, es clara muestra de la realidad social que critica el autor. Recordemos que el cuento fue escrito en el contexto de las consecuencias nefastas del conflicto bélico global y de la dictadura represiva de Manuel Odría.

A nivel de la exégesis literaria, el viaje onírico que realiza el protagonista es, en su estructura, una representación estilística de la estructura del aparato psíquico freudiano: el ello, el yo y el superyó. Dicha aventura que enrumba el personaje principal por la Antigua China y la ciudad de Lima de los años cincuenta, además de otros espacios fantásticos, desemboca finalmente en la aceptación del hombre de estar inevitablemente dividido,

desdoblado, escindido y, por ende, atrapado en la indeterminación entre lo antiguo y lo moderno, entre el sueño y la pesadilla hecha realidad.

## **Bibliografía**

- Cayo, P. (2004). *Enciclopedia temática del Perú. República*. El Comercio.
- Cloninger, S. (2003). *Teorías de la personalidad*. Pearson Educación.
- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Breton, A. (2001). *Manifestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Buendía, F. (1959). *Literatura fantástica*. Tomo I. Selección y Notas de Felipe Buendía. Editorial Tierra Nueva
- González Vigil, R. (1991). *El cuento peruano 1942-1958*. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil. PETROPERÚ S. A.
- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.



# PASAJES DE EXPRESIÓN FANTÁSTICA EN DOS CUENTOS DE EDMUNDO DE LOS RÍOS

Gino Mario Jiménez Soto

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa

## Sumilla

En este trabajo analizamos los cuentos «Las cosas que se dicen en cualquier parte» y «El ángel que quedó hasta el final» del escritor arequipeño Edmundo de los Ríos (1944-2008), desde las propuestas teóricas y críticas de los últimos estudios de la literatura fantástica peruana, así como sus diferentes clasificaciones y delimitaciones propuestas por Elton Honores para la «narrativa de lo imposible» y Audrey Louyer, quien considera que la esencia de lo fantástico no estriba en el tema, sino en el trabajo de escritura y en la idea de «pasaje». Los cuentos se inscriben en la literatura fantástica peruana al presentar mecanismos y efectos de lo fantástico, simbolizados en la oscilación de los acontecimientos que experimentan los protagonistas, quienes rompen con las leyes objetivas que rigen la sociedad moderna.

**Palabras clave:** Cuentos de expresión fantástica; Las cosas que se dicen en cualquier parte; El ángel que quedó hasta el final; Edmundo de los Ríos.

## Edmundo ante la crítica

Edmundo de los Ríos (1944-2008), periodista de oficio y escritor por vocación, se desarrolló con la misma riqueza retórica en artículos periodísticos y en obras narrativas; su dominio del lenguaje poético le permitió transitar con la misma calidad por diferentes registros discursivos y literarios. En 1967 gana una beca de creación literaria en el Centro Mexicano de Escritores, donde tendrá como maestros a Juan Rulfo, Augusto Monterroso y Francisco Monterde. En 1968 su novela *Los juegos verdaderos* fue galardonada en Cuba con una mención honrosa en el concurso literario Casa de las Américas.

En 1972, en Lima, presenta su segunda novela *Los locos caballos colorados*<sup>1</sup>, en el concurso José María Arguedas; el premio es declarado desierto y comparte mención honrosa con Carlos Calderón Fajardo. El jurado sentencia la novela de Fajardo con dolencias y defectos técnicos, y que la de Edmundo no gozaba de intensidad vital (Vilca, 2020, p. 60).

En el último apartado de *Literatura y sociedad en el Perú. Narración y poesía. Un debate*, texto que discute el papel que desempeña la novela en la sociedad peruana, se aborda los problemas que enfrentan los escritores peruanos a la hora de publicar sus libros. Washington Delgado (1982) manifiesta: «Un novelista como Edmundo de los Ríos no tiene ninguna resonancia y se va llenando de inéditos» (p. 123). Asimismo, Abelardo Oquendo (1982) señala y se cuestiona: «¿Para quién está escribiendo Edmundo de los Ríos? ¿Para quién está escribiendo Fernando Ampuero? Porque no son autores a los cuales les falta calidad, evidentemente la tienen, pero ¿para quién está escribiendo?» (p. 123).

El lugar de enunciación de este cuestionamiento es desde la crítica literaria peruana de primer orden, esta evidencia la ausencia de un acercamiento crítico a obras que no encajaban en el modelo imperante de la época denominada post-vargasllosa. Es revelador que los parámetros desde los cuales se estudiaban a los narradores eran en base a la figura de Mario Vargas Llosa, llamada literatura «pre y post Vargas Llosa», que responde al modelo canónico dominante: realista o mimético verosímil. Estos desencuentros con la crítica literaria desencadenaron en su posterior silencio creativo y el inevitable abandono inmerecido de su obra. Los primeros acercamientos críticos a Edmundo de los Ríos son en el siglo XXI<sup>2</sup>, sus contemporáneos no profundizan en su narrativa, al menos no desde la crítica académica.

<sup>1</sup> Novela inédita editorialmente, y que seguramente trabajó en el taller del Centro Mexicano de Escritores.

<sup>2</sup> Marcos Vilca Jiménez publica en 2020 «El mundo de los Ríos», fruto de su tesis de pregrado de 1997 en la Universidad Nacional de San Agustín «Aproximaciones a la génesis y la estructura de la novela *Los juegos verdaderos* de Edmundo de los Ríos». Un análisis reciente y desde otra óptica se halla en el artículo académico «El discurso de la



Respecto a su producción cuentística, no publicó un libro de cuentos<sup>3</sup>, están dispersos en revistas y diarios, por lo cual hoy es de difícil acceso su lectura; se conocen tres cuentos<sup>4</sup> y dos relatos. Los pocos acercamientos a la narrativa breve de Edmundo son sobre el cuento «Las cosas que se dicen en cualquier parte». Tito Cáceres Cuadros argumenta:

[...] relato «absurdista» cuya anécdota parece deberle, en partes desiguales, quizás a Franz Kafka y a Bertolt Brecht, ...nos da la sensación de involucrar a nuestra realidad por los personajes «nacionales», en el problema de una «censura», con las connotaciones políticas o sociales que se desprenden del momento contextual (2003, p. 225-226).

Willard Díaz destaca el cuento por su lenguaje experimental, la elección de nuevos espacios literarios y por la subjetividad del narrador—personaje a la hora de narrar, donde se privilegia un discurso sugerente por la clásica expresión directa y descriptiva de las emociones de los protagonistas. (2016, p. 21). Estos primeros acercamientos son de corte imitativo, plantean periodizaciones de orden positivista, y análisis estructuralistas.

---

violencia revolucionaria en *Los juegos verdaderos* de Edmundo de los Ríos» (2021), de Carlos Arturo Caballero, Christian Huamaní Loayza y Santiago Pérez-Wicht Meza, en *Revista Inclusiones*, Vol. 8: 423-439.

<sup>3</sup> En el libro *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1951-1997)*, se precisa que Edmundo desarrolla el proyecto de «Un libro de cuentos. Incluirá de 15 a 20 cuentos y tendrá una extensión total de, aproximadamente, 180 páginas. Los cuentos serán ambientados en ciudades de Perú y México» (1999, p. 324). En una de las solapas de la edición de 1968 de Casa de las Américas, de la novela *Los juegos verdaderos*, se lee «tiene inédito un libro de cuentos» titulado *Las preguntas difíciles*, posible título a los cuentos que pensaba publicar.

<sup>4</sup> Un cuento publicado en México en el suplemento cultural Diorama del periódico Excelsior, 1972, titulado «Una historia sin importancia», fue rescatado y publicado por Ricardo González Vigil en *El cuento peruano 1968-1974*. También se publica en 1974 en la revista *Jornada Poética*, dirigida por Max Neira.

## Nueva narrativa desde nuevos pasajes

Elton Honores (2017) considera a «la narrativa de lo imposible», la fantástica (la ciencia ficción, el terror, el horror), como invasora del campo cultural de la tradición narrativa social, del canon, del realismo mimético verosímil. Además, busca institucionalizar la narrativa fantástica, porque ha sido definida como evasiva de la realidad por carecer de un sentido social crítico. Asevera que los valores culturales de un texto no están dados por los lectores, sino por una academia regida bajo modelos canónicos arcaizantes que decide qué puede o debe ser estudiado. Manifiesta, asimismo, su intención de ampliar ese centro cultural, en el que converjan las diferencias, contradicciones y tensiones que se producen en la realidad (p. 12).

El paso de lo real a lo imposible, el momento en que brota lo fantástico, se explica, según Audrey Louyer desde la idea de «pasaje», donde la realidad se quiebra o apertura a dos realidades simultáneas las que convergen en un mismo texto. Argumenta también que la idea de transgresión, en los análisis críticos de lo fantástico «no alcanza para dar cuenta del momento cuando el texto oscila, el momento exacto cuando pasamos del otro lado del espejo». (Loyer, 2016, p. 11). Los pasajes existentes entre ambos planos serían la primera dimensión: en los cuentos fantásticos la trama se desdobra o hay una vuelta hacia atrás, dándose una conjunción de elementos que terminan modificando lo inicial.

## Elipsis y simulacros inefables

La trama de «Las cosas que se dicen en cualquier parte», 1974, Revista Creación<sup>5</sup>, presenta el reencuentro de una pareja después de

---

<sup>5</sup> En 1956 sale la revista *Creación* bajo la dirección de Jorge Cornejo Polar, cuyas cinco entregas marcaron un hito, hasta 1958. Tiempo después, en 1974-1976, volvió como director en su «segunda época». En esta segunda entrega sale bajo el sello de Ediciones Retablo, librería de Jorge Cornejo Polar.

diez años mediante la estructura de un diálogo, una elipsis que abre y cierra el relato: «Que no dije nada, dije», «No digas nada, bésame». En el paréntesis temporal, un anónimo empleado, el narrador protagonista, detalla las causas insólitas de su ausencia y separación, este relata los hechos pretéritos en relación con un presente que corresponde al momento en que él realiza el acto de narrar. Asimismo presenciamos una elipsis gramatical en la sintaxis: «Pero qué dije...si yo...», el uso de los puntos suspensivos anuncian un intervalo espacial y temporal; después nos enteramos que han pasado diez años desde la separación de la pareja. Aquí se presenta una elipsis narrativa.

Como lectores, nos adentramos en la historia a través de sus pensamientos y emociones sobre los hechos ocurridos en un tranvía. En las narraciones fantásticas estos espacios están presentes como un tiempo imposible en un espacio concreto: embarcaciones, trenes, espejos, baúles, hoteles, pasillos, umbrales, espacios que favorecen el pasaje fantástico. El espacio cerrado en el tranvía es clave para entender la atmósfera que envuelve el cuento. Se describe entonces una insólita experiencia en un clima tranquilo de la vida cotidiana, cuando un personaje oye algo que le causa incomodidad e incertidumbre, y extrañado reclama al protagonista que repita lo que dijo. Algo nuevo y desconocido irrumpe, algo que no se puede nombrar, ni repetir, algo inefable.

En el clímax del relato se presenta una tensión discursiva. Los demás pasajeros exigen al protagonista que repita lo que «dijo que dijera lo que dije (que no dije) le dice al que dijo que dijera lo que dije para que así no creyeran que dije lo que dije (que no dije)». Éste juego retórico linda con lo metaliterario. En el cierre, la sentencia final de la amada funciona como un simulacro que resulta de la construcción de nuestra realidad a través de las palabras. La narración se presenta como una callada complicidad para olvidar y continuar con nuevos simulacros.

El cuento también enfatiza la complejidad de la conducta individual, cuando esta transgrede la normalidad de los espacios sociales

organizados desde una perspectiva esencialista que no percibe la configuración histórica y social del sujeto y de los distintos escenarios sociales donde se desenvuelve.

## **La muerte como reflexión e inquietud recurrente**

En «El ángel que quedó hasta el final», 1976, publicado en la revista *Jornada Poética*<sup>6</sup>, otro protagonista anónimo indaga con la experiencia de la muerte, la finitud y la temporalidad. Desde el relato cercano de la partida definitiva, profundiza en el sentido del ser y la condición humana, subjetividad individual y metafísica que se traslada a lo social.

El cuento narra el evento imposible de las muchas muertes del tío del protagonista. Desde una configuración narrativa no tradicional, el pasaje fantástico está presente en la ambigüedad referencial del enigma que rodea al personaje del cuento, un ser sobrenatural: un ángel. La presencia del sueño en la atmósfera que envuelve al tío revela una impresión de lo fantástico, a manera de un tránsito del espacio vivido al espacio soñado, este fluir del tiempo simboliza un devenir cíclico. La historia de cómo murió el tío, atropellado por un automóvil, o en un estado de agonía permanente, o una muerte plácida durante la noche. Por momentos la narración se pierde en la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte, la palabra juega con el sentido de la narración. Al final dudamos con el narrador sobre la verdadera muerte. El ángel, como hermoso muchacho adolescente que lloraba a su lado en plena agonía, parece cuidarlo y engañar a la muerte.

Ambos cuentos rompen con los moldes de la cuentística peruana que resaltaba la narrativa histórica y referencial. El mundo de los Ríos ficcionaliza desde la subjetividad de los insólitos y fantásticos conflictos

---

<sup>6</sup> En mayo de 1964 aparece *Jornada poética*, fundada por Max Neira Gonzales, bajo el seudónimo de Juan Inca de la Cruz, poeta ayacuchano que radicó en Arequipa mientras era uno de los animadores culturales más notables del sur del Perú. En los dieciséis años de existencia se han presentado treinta y cinco números, siendo el último fechado en mayo-junio de 1979.

de los protagonistas e inscribe su narrativa como parte de un cambio estilístico y temático en la literatura peruana de los años setenta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Caballero, C., et al. (2021). «El discurso de la violencia revolucionaria en *Los juegos verdaderos* de Edmundo de los Ríos» [Número especial], *Revista Inclusiones*, 8, 423-439. <https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/1116>
- Cáceres, T. (2003). *Literatura arequipeña*. Centro de Ediciones UNSA.
- De los Ríos, E. (1968). *Los juegos verdaderos*. Casa de las Américas.
- De los Ríos, E. (1974). Las cosas que se dicen en cualquier parte. *Revista Creación*, 1, 7-8.
- De los Ríos, E. (1976). El ángel que espero hasta el final. *Revista Jornada Poética*, 13(29), 9-13.
- Delgado, C. (comp.) (2010). *Cuentos arequipeños. Antología Básica 10*. Gobierno Regional de Arequipa.
- Díaz, W. (comp.) (2016). *20 Cuentos arequipeños*. Dirección Desconcentrada del Ministerio de Cultura de Arequipa.
- Domínguez, M. (1999). *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. Editorial Aldus.
- Honores, E. (2017). *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Polisemia.
- Louyer, A. (2016). *Pasajes de lo fantástico. Propuesta de teoría para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Maquinaciones.
- Montalbetti, M. (moderador) (1982). *Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía. Un debate*. Hueso Húmero Ediciones.
- Vilca, M. (2020). *El mundo de los Ríos*. Quimera Editores.



**TRAS DOSCIENTOS AÑOS  
DE FRANKENSTEIN**





# ¿POR QUÉ LA CRIATURA NO MATA A VÍCTOR FRANKENSTEIN?

Elik G. Troconis

## **Sumilla:**

Después de mucho, la experiencia ha hecho entender a la criatura de Víctor Frankenstein que ningún ser humano es ni será capaz de aceptarla debido a su monstruosidad física. Es por ello que le exige a su creador que produzca para él una compañera de las mismas características. Cuando el hombre de ciencias se rehúsa, el demonio lo amenaza, aunque no con matarlo a él, sino a sus allegados, así que acepta. Pero, más tarde, cuando Víctor Frankenstein destroza frente a los ojos de la criatura lo que había hecho del nuevo ser, esta tampoco lo lastima; en cambio, da muerte a su amigo Clerval y después a su esposa Elizabeth. Ni siquiera cuando el doctor ha comenzado su persecución con el fin de darle muerte a su creación, esta piensa asesinarlo. Bajo la ley del más fuerte (recordemos que la criatura es desmedidamente más alta, vigorosa y resistente que su creador), esto parece carecer de sentido. Ahí está el problema entonces: ¿qué es, en realidad, lo que subyace tras esa decisión? Este ensayo propone como hipótesis que, por un lado, las acciones que la criatura emprende contra su creador son un castigo, el cual tiene fines utilitarios hasta que acontece la muerte del padre del doctor Frankenstein; y, por otra parte, que es a partir de ese momento que el castigo se torna en una auténtica venganza, movida por los afectos.

**Palabras clave:** Frankenstein; venganza; castigo.

Muchas veces, leyendo textos como el que me propongo escribir, pienso en la banalidad de preguntarse por qué un personaje ficticio piensa determinada cosa, por qué hace o no hace, o cuáles son los motivos que lo llevan a obrar. Banalidad, pues bien es cierto que con frecuencia quienes hemos sido embelesados por las artes damos a sus personajes

el tratamiento de personas de carne y hueso. Nos preguntamos por sus acciones como si su cuerpo hubiera sido impulsado por una voluntad real, por un ánima como la nuestra. Creo que llegamos a confundirlos con seres humanos y les hacemos las mismas preguntas que le haríamos a Julio César, a Carlomagno o a Churchill, creyendo que en sus acciones hay una libertad, un pensamiento propio, una toma de decisiones. Perdemos de vista que detrás de ellos lo que hay es una voluntad creativa, un alguien que ha decidido que sus creaciones obrarán de determinada manera. Y esa voluntad, ¡oh condena!, no piensa en la felicidad, no piensa en alcanzar los deseos del alma. Piensa, en cambio, en llevar a un espectador a lo más alto y lo más bajo de los sentimientos; piensa en desgarrarlo, en arrancar de él exclamaciones y suspiros. Es cierto que el artista rara vez contraviene con sus personajes los principios de congruencia que rigen a cualquier ser humano, pero si este último es ya impredecible, ¿cuánto no lo podrá ser un ente que existe solo en el papel?

A pesar de todo, una extraña intuición me hace pensar que a la criatura de Mary Shelley podemos tratarla como a una persona, preguntarle por sus decisiones como si detrás de ellas hubiera un alma que ha pensado y sentido cada una por sí misma. Quizá no porque sea cierto, sino porque podría sernos útil para entender algo más, que tal vez es el fin de toda literatura. Así, pues, preguntémosnos: ¿por qué la criatura no mata a Víctor Frankenstein?

Después de mucho, la experiencia le ha hecho entender a este personaje que ningún ser humano es ni será capaz de aceptarlo debido a su monstruosidad física. Es por ello que le exige a su creador —llamémosle simplemente Víctor para evitar confusiones— que produzca para él una compañera de las mismas características. Cuando el hombre de ciencias se rehúsa, el demonio lo amenaza, aunque no con matarlo a él, sino a sus allegados. Así que acepta, pero más tarde, cuando Víctor destroza frente a los ojos de la criatura lo que había hecho del nuevo ser, esta tampoco lo lastima; en cambio, da muerte a su amigo Clerval y después a su esposa Elizabeth. Ni siquiera cuando el doctor ha

comenzado su persecución con el fin de darle muerte a su creación, esta piensa asesinarlo. Bajo la ley del más fuerte (recordemos que la criatura es desmesuradamente más alta, vigorosa y resistente que su creador), esto parece carecer de sentido o tratarse incluso de un artificio de Shelley para extender la novela. Ahí está el problema entonces: ¿qué es, en realidad, lo que subyace tras esa decisión?

Será útil comenzar por sondear las penas de la criatura. Al contar su historia a Víctor, ella hace una defensa de su bondad innata, pero alega que los hombres y las mujeres a su alrededor la han trocado en maldad. El odio que todos, sin excepción, le han profesado ha hecho de su vida una pesadosa existencia. «Todos los hombres odian a los desgraciados. Cuán odiado debo ser entonces, yo, que soy más miserable que todos los seres vivos» (Shelley, 2000, p. 81), reclama furioso. El problema, sin embargo, no es tanto el odio, sino la insoportable soledad: «¿acaso no estoy solo, miserablemente solo?» (Shelley, 2000, p. 82), pregunta retóricamente. Y si acaso la duda no desprende del doctor ni de nosotros una pizca de compasión, nos pinta una escena que la arranca: «Las montañas desiertas y los glaciares sombríos son mi refugio. He deambulado aquí muchos días. Las cuevas de hielo, a las que solo yo no les tengo miedo, son una morada para mí, la única que el hombre no envidia» (Shelley, 2000, p. 82).

Mas abandonar el mundo no le resulta una opción: «La vida, aunque sea solo una acumulación de angustia, me es querida y la defenderé» (Shelley, 2000, p. 81). Quiere la vida y quiere vivirla, pero para ello le es indispensable una compañera que comparta su suerte, tan horrible como él mismo: «Es verdad: seremos monstruos, apartados de todo el mundo, pero por ello estaremos más apegados el uno al otro. Nuestra vida no será feliz, ¡pero será inofensiva y libre de la miseria que siento ahora!» (Shelley, 2000, p. 125). La petición asusta a Víctor, quien ve en ella un peligro inminente. ¿Cómo crear otro demonio tan horrible como este? ¿Cómo traer a la luz y dar al mundo el doble de terror? Pero es que no entiende lo que quiere su creación: «una mujer para mí con quien pueda vivir el intercambio de esas simpatías necesarias

para el ser» (Shelley, 2000, p. 124) o, en otras palabras, la oportunidad de ver «que animo la simpatía de algún ser existente» (Shelley, 2000, p. 125). Y con tantas formulaciones de esta criatura, nos ponemos a pensar si no es eso lo que busca cada uno de nosotros a lo largo de este atropellado camino que llamamos *vida*.

Finalmente, el doctor acepta y, no sin reservas y esfuerzos extenuantes, comienza a trabajar en el nuevo ser. Pero pronto reniega de la empresa y, a ojos de la propia criatura, despedaza el cuerpo de su compañera antes de infundirle vida. Entonces comienza lo que, mirado superficialmente, podríamos llamar «venganza», pero que, visto con cuidado, será mejor denominar «castigo». Ya lo había anunciado el monstruo desde su primera entrevista: «Vengaré mis heridas. Si no puedo inspirar amor, entonces causaré miedo. Y principalmente a ti, mi archienemigo —pues eres mi creador—, te juro un odio inextinguible. Cuidate: trabajaré tu destrucción; no terminaré hasta que haya desolado tu corazón para que maldigas la hora en que naciste» (Shelley, 2000, p. 125). El término *destrucción* también es de suma relevancia. La criatura quiere destruir a Víctor tal como ella ha sido destruida: su sufrimiento ha sido paulatino, ha consistido en verse abandonado, luego en ser repudiado, y finalmente en quedar en este mundo irremediadamente solo. Una destrucción gradual, cuya navaja se hunde cada vez más hondo en el corazón. Ese es el mal que la criatura conoce: ese es el mal que puede causar. Por eso, el monstruo había anunciado: «Si accedes a mis condiciones, los dejaré en paz a ella [la humanidad] y a ti. Pero, si te niegas, saciaré el apetito de la muerte, hasta que sea satisfecho con la sangre de los amigos que te restan» (Shelley, 2000, p. 81). Es claro: el castigo, la destrucción, es irlo deshojando de aquellos que quiere, como si se tratara de una flor. Le arrebatará a sus amigos y a sus parientes, que son lo único que diferencia al creador de su criatura. Sin ellos, se verán en igualdad de condiciones; serán los mismos desdichados, experimentarán el mismo dolor. Él mismo lo explicará más tarde en el lecho de muerte de su creador: «Yo, que te destruí irreversiblemente al destruir a tus más amados» (Shelley, 2000, p. 194).

Ahora, ¿cuál es el propósito de este castigo? ¿Todo lo que hace el monstruo a lo largo de la historia tiene el mismo objetivo? Pienso que no. En este primer momento, la criatura castiga a Víctor para orillararlo a cumplir su deseo. Asesina a su amigo Clerval con el fin de que regrese al laboratorio a terminar lo que comenzó, no sin pena, habrá que decir, pues, mucho después, se quejará de que lo consideren tan perverso: «¿Acaso crees que los gemidos de Clerval eran música para mis oídos?» (Shelley, 2000, p. 195). Como esta primera amenaza no resulta, asesina a Elizabeth, la esposa de Víctor, la misma noche de su boda. Ambas muertes son una especie de intercambio: si tú no cumples, yo seguiré destruyéndote. El castigo es, pues, utilitario y en él la criatura cifra sus esperanzas de obligar al doctor a traer a la vida una pareja.

Tras contemplar el cadáver de quien fue su esposa apenas un atardecer, Víctor dice: «Un demonio me había arrebatado toda esperanza de felicidad futura. Ninguna criatura había sido nunca tan miserable como yo. Este evento así de terrible es único en la historia del hombre» (Shelley, 2000, p. 175). La criatura lo logró y aún más cuando acontece la muerte del padre de Víctor: «Has de saber que, uno por uno, mis amigos me fueron arrebatados. Quedé desolado» (Shelley, 2000, p. 175). Miserable, desolado, sin una sola esperanza de ser feliz. ¿Acaso la criatura no ha logrado hacer descender a su creador al mismo peldaño infausto en el que ella se encuentra? Lo ha castigado con la misma situación a la que él lo condenó en primer lugar.

Insisto en que, hasta este punto, el castigo ha sido utilitario, un medio para conseguir el deseo. La criatura no asesina al padre del doctor; este muere por la congoja. De no haber sido así, pienso que el monstruo no habría tomado esa vida con su propia mano. Pensémoslo: muerto el último de los allegados a Víctor, ¿cómo podría el monstruo seguir presionándolo? Más bien habría acechado como una amenaza, se habría presentado continuamente cerca del padre, a ojos de Víctor, para hacerle ver que había una muerte más que aún podía ocurrir. Pero la impresión del asesinato de Elizabeth, hija adoptiva de aquel hombre, acelera las cosas. Así, de un momento a otro, criatura y creador se

ven en igualdad de condiciones: solos, miserablemente solos, y ya no hay nada que uno le pueda arrebatar al otro. Una partida de ajedrez donde los reyes son los únicos que permanecen en el tablero. Habría que postular tablas, un trágico e irremediable empate.

Y si bien la criatura ya no tendría nada más que hacer en aquel escenario, Víctor decide moverse en su persecución, una que tiene como principio matar o morir; no hay otro resultado posible. Algo tan ridículo como un rey persiguiendo al otro en el piso blanquinegro, pues nunca se acercará lo suficiente como para atraparlo sin correr él mismo el riesgo de fenecer. Pero para el monstruo, esa decisión es una fortuna: no solo sigue en contacto con quien lo condenó a la miseria, sino que se le presenta una nueva forma de continuar castigándolo.

Pero ahora, ¿por qué será el castigo? Ya no será utilitario; de él nada se puede sacar. Esta vez, por primera ocasión en el relato, se trata de venganza, simple venganza pura. Ya no hay nada material que la criatura pueda arrebatarle al doctor: se trata tan solo de zaherir su alma. Y por ello esta vez se asegura de crearle una atmósfera de absoluta soledad. Y es que, en las tierras donde se hallan, si bien ninguno de los dos tiene seres queridos con vida, el doctor aún es acogido por alguna comunidad, mientras que la criatura no. Es por esa razón que el monstruo conduce a Víctor más al norte, donde apenas cada tanto hay algún asentamiento humano. Pero más al norte esos resquicios de la presencia humana comienzan a extinguirse. Por eso mismo, en ocasiones, la criatura le deja señales y hasta alimentos: para que el doctor continúe su persecución y así, sin darse cuenta, continúa su castigo.

Uno detrás del otro, alcanzan latitudes cada vez mayores. El doctor cuenta que el sueño le inspiraba los ánimos para seguir, «ya que en el sueño veía el rostro benévolo de mi padre, oía los tonos plateados de la voz de mi Elizabeth y contemplaba a Clerval disfrutar la salud y la juventud» (Shelley, 2000, p. 181). ¡Qué desgracia! La criatura lo lleva a la soledad total: ni un solo amigo; en cambio, el frío (¡nunca tan metafórico!) lo abrasa. En un mensaje que deja escrito para el doctor, la criatura le dice: «Vamos, mi enemigo. Aún tenemos que combatir

por nuestra vida, pero has de resistir muchas horas duras y miserables antes de que ese momento llegue» (Shelley, 2000, p. 182). Sí, en efecto, el punto de llegada de esta persecución ha de ser un encuentro que culmine con la muerte de alguno de los dos. Pero antes, el castigo ha de continuar y es que, digámoslo de nuevo, lo que busca el monstruo es el sufrimiento de su creador, no su muerte.

En su persecución, el hombre dice algo revelador: «¡Diablo bur-lón! De nuevo te juro venganza. De nuevo te condeno a la tortura y la muerte, demonio miserable. Nunca cejaré en mi búsqueda hasta que él o yo perezcamos, y luego con qué éxtasis habré de reunirme con mi Elizabeth y mis amigos que han partido, quienes ahora mismo preparan la recompensa por mi arduo y terrible peregrinaje» (Shelley, 2000, p. 182). Revelador, por un lado, porque leemos con todas sus letras que Víctor busca venganza. Él, ¡el creador!, ha descendido en efecto de esa nube que lo colocaba por encima de su creación: ha descendido a la misma altura servil que esta. ¿Qué los diferencia, pues? Revelador, asimismo, porque vemos que ahora el único deseo genuino de Víctor es estar al lado de su pareja y sus amigos. Eso y nada más: tener su compañía. Una vez más: ¿qué queda que diferencie al creador de su criatura?

El monstruo, de esa manera, ha llevado al doctor exactamente a donde quería, física y anímicamente. Lo ha trasladado al frío, a la soledad. Lo ha llevado a la verdadera miseria y desolación. Y algo es cierto: como reconoce la propia criatura, «mientras destruía sus esperanzas, no satisfacía mis propios deseos» (Shelley, 2000, p. 197), pero es que este segundo castigo, como sabemos ya, no buscaba obtener nada: solo ajustar las cuentas antes de que los hados le quitaran la vida a cualquiera de los dos. Fue esta una venganza total, movida por absoluta pasión de aquel que, no pudiendo ser el Adán de su Dios, no tuvo más remedio que convertirse en su ángel caído.

La pregunta inicial era por qué la criatura no mata a Víctor Frankenstein. Hemos visto que no había motivos para ello; tanto es así, que la pregunta luce ahora ridícula. Más bien, si Mary Shelley hubiera trazado ese final, habría que preguntarse por qué demonios lo

hizo. Pero siendo la historia como la conocemos, la pregunta carece de sentido. No sé si podamos atribuir a la criatura todo lo que he dicho; al final de cuentas, es un ente ficticio, el producto de la imaginación de una de las escritoras más extraordinarias que ha dado la Tierra; es, por tanto, lo que un genio indomable quiso que fuera. Por ello, no sé si sea importante lo que hizo o no hizo este personaje dentro del campo de estudio de la literatura propiamente, pero me parece que lo es dentro del más amplio campo del arte: la condición humana. Y es que, en el fondo, las aspiraciones de la criatura son las nuestras, no solo la de felicidad y la de compartir el mundo con un par, sino también la de castigar a quienes pensamos que nos han hecho daño, a aquellos que por su obra u omisión nos han condenado a tormentos. Y en ello juegan un gran papel nuestros alegatos, nuestro acecho, nuestra planeación minuciosa, pero también el destino que cambia el trazo de todo. Y así también nuestra voluntad que serpentea por varias direcciones. Muchas veces terminamos por reconocer nuestras atrocidades: «ahora el crimen me ha degradado por debajo del animal más ruin. Ninguna culpa, ninguna diablura, ninguna malignidad, ninguna miseria puede hallarse que se compare a la mía» (Shelley, 2000, p. 196), dice el monstruo. «Cuando recorro el terrible catálogo de mis pecados, no puedo creer que soy la misma criatura cuyos pensamientos alguna vez estuvieron colmados de visiones sublimes y trascendentes de la belleza y de la majestad de la bondad» (Shelley, 2000, p. 196). El resto del diálogo es trágico, pero yo quisiera convertirlo en algo más: quizá es justo en ese reconocimiento de todo lo que hemos sido y de todos los actos que hemos cometido, que al final nos encontramos y que, al final, libres como somos, podemos elegir qué sendero volver a transitar.



## **Bibliografía**

- Bloom, H. (2000). Afterword. En Mary Shelley, *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus* (pp. 199-210). Signet Classic.
- Miller, W. J. (2000). The Future of Frankenstein. En Mary Shelley, *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus* (pp. V-VIII). Signet Classic.
- Shelley, M. (2000). *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*. Signet Classic.



# EL COMPLEJO DE FRANKENSTEIN: LAS TRES LEYES DE LA ROBÓTICA Y SUS INQUIETANTES CLAROSCUROS EN LA NARRATIVA CORTA DE ASIMOV

Jorge Antonio Goodridge La Rosa  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## Sumilla:

En este trabajo se examina la configuración que en la narrativa de Asimov adopta el llamado «complejo de Frankenstein». Específicamente, planteamos como hipótesis que dicho complejo adopta un carácter ambiguo, pues, si bien sus relatos trasuntan un optimismo hacia el desarrollo de la IA y se supera la representación maniquea del robot como «monstruo», típica de la ciencia ficción inicial, aquellos no dejan de plantear, a su vez, una serie de interrogantes de carácter ético-filosófico acerca de la transformación de la naturaleza del robot y las posibilidades de que este «evolucione» en formas de conciencia cada vez más semejantes a la humana.

**Palabras clave:** Complejo de Frankenstein; IA; Asimov.

## 1. Introducción

El robot es un elemento icónico de la ciencia ficción. Ya que se suelen utilizar de manera indistinta los términos de *robot*, *autómata*, *androide* e *inteligencia artificial*, haremos unas breves distinciones entre ellos.

Según el diccionario RAE (2021), *robot* es cualquier «máquina o ingenio electrónico programable que es capaz de manipular objetos y realizar diversas operaciones». Esta definición calza perfectamente con los robots actuales, como los utilizados en la industria automotriz. *Autómata*, más bien, designa a los artilugios capaces de realizar movimientos por sí mismos, de moda durante el siglo XVIII y generalmente con forma humana. Recordamos la autómata del cuento de Hoffmann,

«El hombre de arena»: «Olimpia, engalanada con un gusto exquisito, era admirada por su belleza y sus perfectas proporciones. Solo se notaba algo extraño, un ligero arqueamiento del talle, posiblemente debido a que su talle de avispa estaba en exceso encorsetado» (1986, p. 34). *Androide* es un ser humano de origen orgánico o biológico creado sintéticamente con propósitos de esclavitud o trabajo forzado. En ese sentido, es intercambiable con *robot* (el androide sería, más bien, un tipo de robot). (Mann, 2001).

Finalmente, *inteligencia artificial* designa un componente del robot. Según Arizmendi (2020), esta «es el mecanismo desarrollado para que las máquinas ‘piensen’. Si bien esta definición parece escueta, podemos pensar que el robot representa la forma física (*hardware*) y la inteligencia artificial, el programa (*software*), y en conjunto crean una máquina con un propósito definido». Asimov señala al respecto que incluso una computadora lo suficientemente avanzada, como Multivac, debería pensarse como un robot.

## 2. El robot y el complejo de Frankenstein

Asimov (1998), en su ensayo «Robots que he conocido», señala la tendencia humana a «tener un miedo completamente desarraigable y desconfiar de los robots a un nivel emocional. Si desean inventar un término para esto, podrían llamarlo “complejo de Frankenstein”» (p. 421). En sus relatos, esta postura se encarna en entidades representativas de la colectividad humana estructurada: la Iglesia, el Estado, los Obreros, la ley, la Sociedad (González et al., 2018). El autor forjó, contraviniendo la narrativa que se estaba formando a través del *pulp* en la década de los 20 y 30, una visión optimista sobre los robots. En su ensayo «Las leyes de la robótica», afirma que en aquella «los robots, una vez contruidos, se volvían luego contra sus creadores y los destruían» (p. 434).

Asimov nunca afirmó ser absolutamente innovador en cuanto al tema; por el contrario, en *La edad de oro de la ciencia ficción*, por

ejemplo, puntualiza que en sus inicios le impactó «El satélite Jameson», de Neil R. Jones, donde aparecen los zoromes –especie de cíborgs–. «quienes me sugirieron la idea de que podían existir robots benévolos dedicados a servir fielmente al hombre [...]. Por eso los zoromes son los antepasados espirituales de todos mis ‘robots positrónicos’» (1987, p. 75). Añade en otro lugar que «I, robot» se vincula a la serie de relatos *Adam Link*, de Otto Binder, donde presenta al robot desde una perspectiva novedosa y que aquella «atrapó mi atención. Dos meses después de haberla leído, empecé ‘Robbie’, sobre un simpático robot, y fue el inicio de mi serie de robots positrónicos» (p. 11).

Para Asimov, un robot, por más amenazador que parezca, es solo una máquina, una herramienta y, como tal, perfeccionable.

Al fin y al cabo, todos los mecanismos tienen sus peligros. El descubrimiento del lenguaje introdujo comunicación –y mentiras–. El descubrimiento del fuego introdujo la cocina –y el incendio–. (...)

En cada caso, se pueden utilizar los peligros y abusos para demostrar que «hay ciertas cosas que la Humanidad no estaba destinada a conocer», pero sin duda no se puede esperar que renunciemos a todos los conocimientos y volvamos al estado del australopiteco (1998, p. 17).

### 3. Las Tres Leyes de la Robótica como seguro

A los 19 años escribe «Robbie», relato que incluye a un autómatas dotado de un «cerebro positrónico». Luego vendrían «Razón» y «¡Mentiroso!», donde presenta robots con limitaciones inherentes a su naturaleza artificial. En «El círculo vicioso», su cuarto cuento sobre robots, Asimov formula explícitamente dichas condiciones:

–Una, un robot no puede hacer daño a un ser humano o, por medio de la inacción, permitir que un ser humano sea lesionado.

–¡De acuerdo!

–Dos –continuó Powell–, un robot debe obedecer las órdenes recibidas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entrasen en conflicto con la Primera Ley.

—¡De acuerdo!

—Y tres, un robot debe proteger su propia existencia en la medida que esta protección no sea incompatible con la Primera y Segunda Ley (1998, p. 135).

El mencionado complejo de Frankenstein, a pesar de las Tres Leyes, es un rasgo muy presente en los cuentos de este autor. En «Robbie», una pareja de esposos compra un autómeta para ser niñera de su hija. Pese a su eficiencia, la esposa recela de él, pero el marido muestra confianza en su naturaleza inherentemente benévola. Finalmente, el conflicto se resuelve y la suspicaz mujer reconoce que sus temores eran infundados.

En «Ha desaparecido un robot», la robosicóloga Susan Calvin también es susceptible a aquel. Ante la posibilidad de que un autómeta tenga una versión más limitada de la Primera Ley, entra en pánico, ya que

Toda la vida normal, Peter, conscientemente o no, se resiste a la dominación. Si la dominación procede de un inferior, o de un supuesto inferior, el resentimiento se vuelve más fuerte. Físicamente, y en gran parte mentalmente, un robot, cualquier robot, es superior a los seres humanos. ¿Qué es, pues, lo que lo hace un esclavo? ¡Solo la Primera Ley! (1998, p. 176).

Ella, empero, tiene el convencimiento que un robot programado minuciosamente con las tres leyes no representa un peligro para la sociedad.

En contraste, en el cuento «Sally», el narrador administra una granja dedicada a cuidar autos con cerebros positrónicos (pero sin las Tres Leyes), por lo cual se conducen solos. Incluso tienen conciencia de sí mismos. Mr. Gellhorn, un inescrupuloso hombre de negocios, trata de robárselos una noche, pero los vehículos frustran este intento. Al día siguiente, Mr. Gellhorn es encontrado muerto en la carretera, con marcas de neumáticos sobre su cuerpo, sin que nadie pueda explicárselo. Pero el narrador sabe lo sucedido, y tiembla ante una posible rebelión de los robots.

Tal vez no ocurra hasta pasado mi tiempo. Entonces deberán conservar a algunos de nosotros para ocuparse de ellos, ¿no creen? No irán a matarnos a todos.

Podrían hacerlo, podrían no comprender que necesitarán a alguien para ocuparse de ellos. Puede que no quieran esperar (2004, p. 176).

#### **4. Las Tres Leyes de la Robótica como arma de doble filo**

En otros relatos se revela una fisura en las Tres Leyes. Afirma en su ensayo «Mis robots» que, aunque estas idealmente nos protegerían de cualquier riesgo potencial, existe el problema de definir claramente lo que es «riesgo».

Esta dificultad queda patente en «¡Mentiroso!». Por un «defecto de diseño», un robot puede leer la mente de las personas cercanas. Cuando Calvin lo nota, le pregunta si uno de sus colegas la encuentra atractiva. El autómata responde afirmativamente, ilusionándola. Al final, ella descubre que mentía, pues decirle la verdad la hubiera lastimado, violando así la Primera Ley. Paradójicamente, la humillación experimentada por la robosicóloga al saber la verdad resulta siendo un daño incluso peor.

#### **5. La Robótica en evolución**

Una de las preguntas que se plantean en algunas de las narraciones de Asimov es: ¿qué pasaría si los robots evolucionaran a tal punto que reinterpretaran las Tres Leyes?

En «¿Qué es el hombre?», Keith Harriman, director de investigaciones en Robots y Hombres Mecánicos, tiene un grave problema: la humanidad necesita urgentemente que los robots participen de todas las actividades de la sociedad, pero el rechazo hacia estos es muy grande. Harriman explica el problema a George 10, un prototipo de robot. Este, después de un tiempo, le pide a Harriman que se le una a la tarea otro robot, George 9, para disponer de otro punto de vista. Finalmente, George 10 propone producir robots con formas de animales para que los humanos se vayan acostumbrando a su presencia y acepten finalmente convivir con andróides.

El proyecto se aprueba y ambos robots son almacenados juntos. Entonces mantienen una conversación final, en la que afirman que la humanidad se caracteriza por la racionalidad, no por la forma física. George 9 le dice a su par:

En mis sendas cerebrales hay una apremiante necesidad de ignorar la forma al juzgar a los seres humanos, y resulta superior a la distinción entre metal y carne. Tú eres un ser humano, George Diez, y más apto que los demás. (2000, pp. 361-362).

## 6. Conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos dado una somera mirada a algunas narraciones de Asimov y hemos analizado la representación del robot. Así, hemos comprendido el carácter ambiguo que este asume, pues si bien, gracias a la presencia de las Tres Leyes de la Robótica, aparentemente, se garantizaría la sujeción de este a la voluntad humana, estas mismas Tres Leyes resultan ambiguas y potencialmente generadoras de conflictos, que van desde una posible rebelión y sustitución de la raza humana hasta la disolución de los límites entre humanidad y artificialidad.

## NOTAS

1. Asimov, en su ensayo «Inteligencias unidas» (1998), remarca que la inteligencia artificial y la humana son de naturaleza esencialmente distintas, por lo que se esperaría un estado ideal de cooperación.



## BIBLIOGRAFÍA

- Arizmendi, M. (2020). Más que humanos: el robot en la ciencia ficción. *Revista Digital Universitaria*, 21(2). <http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2020.v21n2.a10>
- Asimov, I. & Greenberg, M. (eds.). (1979). *Isaac Asimov Presents The Great SF Stories Volume 1, 1939*. Daw Books.
- Asimov, I. (1987). *La edad de oro de la ciencia ficción*. T.I. Edisan.
- Asimov, I. (1998). *Visiones de robot*. Plaza y Janés.
- Asimov, I. (2000). *El hombre bicentenario y otros cuentos*. Ediciones B.
- Asimov, I. (2004). *Sueños de robot*. Debolsillo.
- González, S., Pérez, R. & Cuevas, J. (2018). De los robots de Asimov al Frankenstein de Hollywood. En J. Cuevas (coord.), *Las ciencias en el cine. Discursos, representaciones e imaginarios* (pp. 145-158). Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispát.
- Hoffmann, E. T. A. (1986). «El hombre de arena». En Ch. Waugh, M. Greenberg e I. Asimov (eds.), *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX* (I). Hyspamérica.
- Mann, G. (2001). *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Robinson. <https://archive.org/details/TheMammothEncyclopediaOfScienceFiction2001>
- Real Academia Española. (2001). Robot. En *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.ª ed.). <https://dle.rae.es/robot>



## Colaboradores

### **Elton Honores Vásquez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo electrónico: ehonoresv@unmsm.edu.pe

Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM. Ha publicado los libros *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010), *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú* (2014), *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* (2017), *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)* (2017), *Fantasma del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)* (2018), las antologías *Más allá de lo real* (2018) y *Noticias del futuro* (2019), y la biografía *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del Sol* (2022), entre otros.

### **Jonathan Suárez Quispe**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo electrónico: jsuarezq@yahoo.com.pe

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, institución en la que también cursó estudios de posgrado en Literatura Peruana y Latinoamericana. Ha participado como ponente en diversos

congresos y coloquios relacionados a literatura fantástica y de ciencia ficción. Asimismo, ha publicado diversos artículos sobre estos temas. Fue parte de la dirección de la Editorial Agalma. Actualmente dirige la Editorial Nostoi, organización orientada a la publicación de nuevos escritores en arte y humanidades.

### **Jonathan Alexander Timoteo Galindo**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo electrónico: jonatimoteo2994@gmail.com

Estudiante de último año de Literatura en la UNMSM, ha participado como ponente en distintos coloquios con investigaciones de autores como Emilio Adolfo Westphalen, Jennifer Thorndike y Pilar Dughi. Ha publicado reseñas de cine y artículos como «Estética de la violencia en *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huaranca» y «Voz y memoria en el poema “Las voces de Tlatelolco” de José Emilio Pacheco» en distintas revistas. Posee una columna bimensual en la revista mexicana virtual *Teresa Magazine* donde escribe sobre cine, política y literatura. Es director de *Retentiva: Revista de literatura, crítica y manifestaciones artísticas sobre la violencia en Latinoamérica*.

### **Ximena Natalia Encinas Boyer**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo electrónico: ximena.encinas@unmsm.edu.pe

Bachiller en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de la ciudad de Lima, dedicada actualmente a la facilitación y educación artística, así como a la investigación desde la Historia del Arte sobre las prácticas tradicionales musicales y dancísticas y sobre artistas gráficos regionales peruanos.

### **Abraham Rojas Vargas**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
Correo electrónico: abrahamrojasv@hotmail.com

Licenciado en Literatura por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Locutor en Conexión Francófona Radio (CFR); mención honrosa del Primer Concurso de Cuento y Poesía «Manuel Scorza 2011» organizado por el Centro de Estudiantes de Literatura (CELIT); fundador y director de la revista «Los Campos Elíseos» (2010); ex redactor y periodista cultural en TVRobles (2012-2019), corrector de estilo, traductor literario y docente escolar. Ha publicado cuento y poemas en idioma francés tanto en la revista francesa *Pro/p(r)ose Magazine. Des mots. Des (contre)cultures: Numéro de mars* (2021) como en la antología poética *Milles et une plumes* publicado por la editorial SÉLA PROD (Valence, France) (2022).

### **Gino Mario Jiménez Soto**

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú  
Correo electrónico: gjimenez@unsa.edu.pe

Bachiller en Literatura y Lingüística por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Candidato a magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en congresos y simposios nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación están orientadas a la narrativa de expresión fantástica y las literaturas regionales.

**Elik G. Troconis**

Investigador independiente, México

Correo electrónico: [elikgtroconis@gmail.com](mailto:elikgtroconis@gmail.com)

Historiador por la UNAM y maestro en Escritura creativa por la Universidad Complutense de Madrid. Ganador del Premio Nacional de Literatura Fenal-Norma 2022 por su novela *La joya robada*. Es autor de novelas y libros de cuentos y de minificción. Ha publicado narrativa, poesía, ensayo y crítica en revistas y antologías nacionales e internacionales. En 2019 recibió la beca de la Fundación para las Letras Mexicanas. Se ha desempeñado como divulgador de artes y humanidades en medios impresos, electrónicos, radiofónicos y televisivos como TV UNAM. Asimismo, ha trabajado con editoriales como Thyrso, Santillana y Pearson en proyectos para toda Hispanoamérica. Desde 2023 reside en Madrid.

**Jorge Antonio Goodridge La Rosa**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Correo electrónico: [jgoodridgel@unmsm.edu.pe](mailto:jgoodridgel@unmsm.edu.pe)

Es licenciado por la UNMSM en la carrera de Educación, en la especialidad de Lengua y Literatura. Cursó la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios, así como la maestría de Didáctica de la Lectura y Escritura en la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Se ha venido desempeñando como docente preuniversitario y catedrático en diferentes universidades. Es autor de diversos libros escolares. También es editor y corrector de estilo. Actualmente dirige la revista de literatura y cultura *Ínsula Barataria*.

*Fantasías nacionales. Actas del XI Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* se terminó de editar en febrero de 2024 por la Editorial Vida Múltiple y el Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los estudios literarios y artísticos en torno a lo fantástico y la ciencia ficción han tomado fuerza durante esta última década. El Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción ha jugado un papel importante en esa revaloración. Por eso, este libro recoge los estudios e investigaciones presentadas en la décimo primera edición, la cual coincidió con el bicentenario de la Independencia del Perú. Por eso, la mayor parte de los ensayos incluidos exploran la literatura peruana contemporánea o rescata autores. Un especial agradecimiento merecen todos los colaboradores del libro y lectores que continúen las rutas aquí trazadas.

