

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## Escuela de Posgrado



Tipología del doble en el relato fantástico peruano en el siglo XX y principios del siglo XXI a partir del análisis de la obra de Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo

Tesis para obtener el grado académico de Doctor en Literatura  
Hispanoamericana que presenta:

*Max Ivo Vega Mora*

Asesor:

*Ricardo Ernesto Sumalavia Chávez*


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, Ricardo Ernesto Sumalavia Chávez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada(o) Tipología del doble en el relato fantástico peruano en el siglo XX y principios del siglo XXI a partir del análisis de la obra de Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo, de el autor Max Ivo Vega Mora, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 7/11/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 07 de noviembre de 2024.

Apellidos y nombres del asesor: <u>SUMALAVIA CHÁVEZ, Ricardo Ernesto</u>	
DNI: 25564248	Firma 
ORCID: 0000-0001-9908-2461	

## AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar agradeciendo de manera muy especial a Susana Reisz –quien, por razones administrativas, no pudo continuar como asesora y le dejó la posta a Ricardo Sumalavia– por los dos años que me asesoró. Sin duda, la minuciosidad de los capítulos de análisis (uno, dos y tres) se debe –por su experticia en literatura fantástica– a sus observaciones y recomendaciones a lo largo de los dos años que trabajamos juntos.

Así, debo continuar manifestando que realizar una investigación sobre la literatura fantástica peruana implicaba necesariamente, por varias razones, preparar una larga estadía en el país. Por tal motivo, en mi calidad de ciudadano ecuatoriano, agradezco a la hermana República del Perú por la acogida, hospitalidad y calidez que he recibido en estos años que he radicado aquí desarrollando este trabajo. También agradezco a la Pontificia Universidad Católica del Perú, por toda la cobertura recibida para llevar a cabo la investigación. En ese sentido, extiendo mi gratitud a Greta Manrique Gandolfo y a Kevin Wong Crovetto, miembros de la Biblioteca Pucp, por haberme suministrado prácticamente todas las fuentes (en formato PDF) que fueron necesarias, sin las cuales esta disertación hubiera sido inviable. Gracias, además, a Cristina Almeida Goshi, gestora del programa del Doctorado en Literatura Hispanoamericana, por toda su ayuda y eficiente labor a lo largo prácticamente de todo este proceso.

Agradezco, asimismo, a mis mentores de la universidad, cuyas enseñanzas y retroalimentaciones fueron un pilar fundamental para la composición de estas páginas. En primer lugar, quiero expresar mi más profunda gratitud a mi asesor y amigo Ricardo Sumalavia, quien me brindó su contingente y me aportó con mucha información y conocimiento incluso antes de que trabajáramos juntos. En segundo lugar, cómo no agradecer a mi primer asesor, Eduardo Huárag, quien me dio las primeras valiosas pautas y herramientas que me guiaron para el resto del camino. Mención especial se lleva, desde luego, la Directora del programa Francesca Denegri, por su acompañamiento, apoyo y aliento a lo largo de todo el proceso. Mis agradecimientos, igualmente, a los propios Eduardo Huárag y Francesca Denegri, así como a Rocío Silva-Santisteban y Luz Ainaí Morales-Pino, miembros del jurado, por sus comentarios y observaciones que, sin duda, han coadyuvado a mejorar la calidad y rigurosidad de la tesis.

Finalmente, agradezco a mi padre Danilo Vega y, sobre todo, a mi madre Nancy Mora, cuyo apoyo también ha sido de capital importancia para sacar adelante este cometido. Unas gracias también a mis queridos amigos y amigas de Quito y Lima, quienes me alentaron y reconfortaron con sus palabras de fortaleza y ánimo; y, en especial, a las personas más entrañables que me acompañaron de cerca a lo largo de estos cinco años.



## RESUMEN

El propósito de esta investigación doctoral es ofrecer una clasificación pormenorizada del doble fantástico peruano. Para ello, se ha elegido un corpus compuesto por narraciones de Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo. Autores elegidos por: tratarse de figuras representativas de la literatura fantástica del Perú; ser considerados insulares – cuyas obras han sido poco estudiadas hasta el día de hoy–; y, por representar a tres períodos distintos de la narrativa fantástica en el país (la obra de Palma se ubica en los primeros años del siglo XX, la de Adolph –su obra más importante– en las décadas 60 y 70 del mismo siglo y la de Calderón Fajardo en los primeros años del siglo XXI). Estas distinciones temporales, además, permitirán contemplar a la literatura fantástica desde los tres paradigmas del género: fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico posmoderno. De esta manera, el análisis inicia cómo se presenta y cómo opera el tema del doble en el fantástico clásico (a través de la auscultación de la obra de Palma). Seguidamente, cómo se presenta y cómo opera el tema del doble en el fantástico moderno (a través de la auscultación de la obra de Adolph). Finalmente, cómo se presenta y cómo opera el tema del doble en el fantástico posmoderno (a través de la auscultación de la obra de Calderón Fajardo). El recorrido de los capítulos arrojará que los dobles de estas obras están determinados por modalidades, tipos y procesos estipulados por la teoría, los cuales, efectivamente, dan cuenta de una evolución del tema en lo fantástico peruano. Observaremos, asimismo, que dichas modalidades están determinadas, a su vez, por el paradigma de lo fantástico al que pertenecen. Finalmente, se ofrecerá una tipología del doble fantástico peruano a partir de: las distintas maneras cómo el sujeto protagonista (quien sufre la duplicación en la mayoría de los casos) ve trastornada su realidad objetiva; la modalidad respectiva; y, las características esenciales de cada uno de los dobles analizados.

Palabras clave: literatura fantástica – literatura fantástica en el Perú – tema del doble – literatura peruana – clasificación – tipología – fantástico clásico – fantástico moderno – fantástico posmoderno – Orlando – *Doppelgänger* – Dualidad – Clemente Palma – José Adolph – Carlos Calderón Fajardo

## ABSTRACT

The purpose of this doctoral research is to offer a detailed classification of the Peruvian fantastic double. For this purpose, a corpus composed of narratives by Clemente Palma, José B. Adolph and Carlos Calderón Fajardo has been chosen. Authors chosen because: they are representative figures of Peruvian fantastic literature; being considered insular –whose works have been little studied until today–; and, for representing three different periods of non-mimetic narrative in the country (Palma's work is set in the early years of the 20th century, Adolph's work –his most important work– in the 60s and 70s of the same century and that of Calderón Fajardo in the early years of the 21st century). These temporal distinctions will also allow us to view fantastic literature from the three paradigms of the genre: classic fantastic, modern fantastic and postmodern fantastic. In this way, the analysis begins with how the theme of the double is presented and how it operates in the classic fantastic (through the examination of Palma's work). Next, how the theme of the double is presented and how it operates in modern fantastic (through an examination of Adolph's work). Finally, how the theme of the double is presented and how it operates in the postmodern fantastic (through an examination of Calderón Fajardo's work). The chapters will show that the doubles of these works are determined by modalities, types and processes stipulated by the theory, which, effectively, account for an evolution of the theme in Peruvian fantastic. We will also observe that these modalities are determined, in turn, by the paradigm of the fantastic to which they belong. Finally, a typology of the Peruvian fantastic double will be offered based on: the different ways in which the protagonist subject (who suffers duplication in most cases) sees his objective reality disrupted; the respective modality; and, the essential characteristics of each of the doubles analyzed.

Keywords: fantastic literature – Peruvian fantastic literature – theme of the double – Peruvian literature – classification – typology – classic fantastic – modern fantastic – postmodern fantastic – Orlando – *Doppelgänger* – Duality – Clemente Palma – José Adolph – Carlos Calderón Fajardo

## ÍNDICE

Introducción.....	7
Marco teórico.....	29
<b>I. Clemente Palma.....</b>	<b>64</b>
1.1 Clemente Palma en el modernismo, el decadentismo, el romanticismo y la literatura fantástica.....	64
1.2 La representación del plano natural y sobrenatural a través del doble en “La granja blanca”.....	78
1.3 El doble como eje de lo siniestro, lo fantástico, lo maligno y lo demoníaco en “Mors ex Vita”.....	93
1.4 El desdoblamiento del ser y la consciencia en “La aventura del hombre que no nació”.....	110
<b>II. José B. Adolph.....</b>	<b>126</b>
2.1 José B. Adolph: antecedentes, contexto histórico, movimientos literarios, vida, obra, impronta y literatura fantástica.....	126
2.2 El viaje hacia el interior y la ambivalencia monstruosa del yo en “Sueños de manzanas y sangre”.....	137
2.3 Lo maravilloso, la crisis de identidad del sujeto y el anhelo de inmortalidad de una humanidad decadente a través del <i>Doppelgänger</i> en “Mi clon”.....	155
2.4 Mundos paralelos y el doble como enlace e ilusión en “Puente”.....	164
<b>III. Carlos Calderón Fajardo.....</b>	<b>179</b>
3.1 Carlos Calderón Fajardo a partir de una nueva concepción de realidad, de la posmodernidad y de la literatura fantástica.....	179
3.2 Sarah Ellen a través de la mirada popular, del universo de la ficción, de los mundos alternos y del doble fantástico en <i>El viaje que nunca termina</i> .....	194

<b>3.3 La multiplicidad del doble posmoderno, la parodia y la primera dualidad en la figura de Ismael Gonzales en <i>La novia de Corinto</i>.....</b>	<b>214</b>
<b>3.4 Alternancia de órdenes de realidad, el amor (pasión) realizado y la inmortalidad en la dualidad posmoderna Sarah Ellen/Rosalía Espichán (Lilith).....</b>	<b>232</b>
<b>Capítulo IV: Clasificación del tema del doble de la narrativa fantástica peruana: una propuesta.....</b>	<b>250</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>277</b>
<b>Mapa bibliográfico.....</b>	<b>288</b>



## INTRODUCCIÓN

Si bien en los tiempos actuales los estudios sobre las narraciones fantásticas producidas en el Perú han proliferado –al punto que ahora puede hablarse de una profesionalización de la crítica especializada del género en el país–, aún su desarrollo y consolidación están lejos de concretarse. Los vacíos, tanto teóricos como taxonómicos, siguen siendo evidentes y zanjarlos, como es previsible, supone un proceso lento y sistemático que, por fortuna, se está llevando a cabo diligentemente. Es por tal motivo, que la presente disertación ha surgido de la necesidad de contribuir con dicho proceso y subsanar algunos de aquellos vacíos –que el incipiente pero ya trazado derrotero ha encontrado– en pos de desarrollar y perfeccionar una crítica de la literatura fantástica local.

Así, del gran espectro que representa la narrativa fantástica en el país, este trabajo se enfocará en identificar, analizar y clasificar las representaciones esenciales del tema del doble en nueve piezas sobrenaturales de tres autores peruanos, pertenecientes a tres períodos históricos distintos y que –por haberse atrevido a incursionar en expresiones no miméticas dentro de una tradición literaria eminentemente realista– son considerados insulares. Por esa razón, han sido muy poco estudiados, sus nombres resultan desconocidos para muchos y no se ha publicado, hasta la fecha, mayor análisis sobre el doble en sus obras. Estamos hablando de Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo. Como sabemos, la literatura peruana es vasta y rica en calidad y propuestas; y, por eso llama la atención que escasos narradores hayan explorado y desarrollado este género literario. Todo ello explica por qué destacamos la producción de estos tres escritores por sobre sus colegas y coetáneos, de las distintas épocas a la que pertenecieron.

Conviene, asimismo, explicar por qué elegimos el tema (no motivo ni tópico) del doble como eje de nuestro análisis de lo fantástico peruano y, específicamente, de los tres autores mencionados. En las primeras investigaciones y lecturas para desarrollar esta disertación, recabamos casi la totalidad de libros, ensayos, tesis y artículos que se han escrito sobre el género en el país hasta ahora. De ese modo, fuimos advirtiendo que desde Clemente Palma hasta Yeniva Fernández (una de sus últimas exponentes) el tema del doble ha estado presente al menos en alguna (o múltiples) pieza fantástica de la gran mayoría de los cultores

del género en el país. En otras palabras, observamos que este crucial tema es una constante de nuestra narrativa fantástica.

De esta manera, la propuesta del presente trabajo será realizar un análisis sincrónico de la presencia, el manejo y el significado del tema del doble en las obras seleccionadas, dentro de la diacronía de la literatura fantástica en el Perú. Es decir, en primera instancia, se analizará por separado tres relatos de cada uno de estos autores, se expondrán sus particularidades para, en segunda instancia, determinar si existe una transformación, una evolución del tema con el transcurrir de las décadas; puesto que lo fantástico, aunque marginal, nunca ha dejado de producirse desde su aparición hasta nuestros días. Otra de las intenciones de esta investigación es descubrir si las propuestas de estos autores traen alguna novedad o aporte al género (y al tema en específico) y, sobre todo, cómo lo conciben, lo tratan y lo presentan en las ficciones que vamos a analizar. En consecuencia, la disposición que proponemos a continuación será cronológica: comenzando con Clemente Palma, cuya producción data de finales del siglo XIX e inicios del XX; posteriormente, abordaremos a José B. Adolph, quien publicó a lo largo de varios lustros, no obstante, su etapa creativa más importante corresponde a los años 60 y 70 del siglo XX; y, finalmente, trataremos a Carlos Calderón Fajardo, quien, al contrario de Adolph, lo más saliente de su narrativa se ubica en los primeros años del siglo XXI.

Como mencionamos al principio, uno de nuestros principales propósitos es subsanar vacíos, ser un enlace dentro de los distintos aportes e interpretaciones que existen y continúan inconexos para, así, desarrollar una crítica que permita consolidar una historia literaria moderna sobre la literatura fantástica peruana, dado que, según el catedrático peruano Marcel Velázquez Castro “[...] podemos afirmar que a diferencia de casi todos los países latinoamericanos, el Perú no cuenta con una historia literaria moderna y solvente que sirva de plataforma para los análisis particulares o para los estudios de un género” (Velázquez 2010: 75). Pero el hecho de que apenas esté en desarrollo no significa que no exista. La crítica literaria peruana sí posee un albor y una tradición que se va enriqueciendo con los años. Otro de los autores que han investigado al respecto, es el catedrático puneño Dorian Espezúa, quien asegura que la crítica literaria tiene su origen con el intelectual y político José de la Riva Agüero, cuyos aportes se centran en la literatura de arraigo español en el Perú, criterio

que no es compartido con estudiosos como José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, quienes dan alto valor a la literatura indígena y mestiza también:

El primero, el de los estudios literarios en el Perú, nos presenta las primeras sistematizaciones realizadas por José de la Riva Agüero que restringe la literatura peruana a la escrita en español, Luis Alberto Sánchez tiene más bien una visión mesticista de la literatura peruana entendida como la fusión armónica de dos tradiciones culturales, reconociendo la importancia del legado indígena, y José Carlos Mariátegui que propone distinguir tres etapas en el desarrollo de la literatura peruana: colonial, cosmopolita e india. Esta última caracterizada por la vigencia de lo propio en nuestra literatura (101).

Por su parte, el pensador cuzqueño Washington Delgado considera que, precisamente por esta fusión de culturas y de clases que trascienden el papel y la pluma, la literatura peruana, al contrario de lo que aseguraba Riva Agüero, sí posee características y rasgos propios y, por tanto, es única y distinta a la de otros países de la región:

En buena cuenta, Riva-Agüero nos viene a decir que hay una literatura en el Perú, una literatura que se escribe en el Perú, pero no existe ni puede existir una literatura peruana con características e ideales propios. La literatura en el Perú no constituye, en consecuencia, un proceso independiente y se desarrolla solamente como un reflejo matizado de la literatura europea. Si en 1905 esta tesis podía discutirse, en 1980 resulta evidentemente falsa (Delgado 8).

El cierre de este fragmento advierte que, además de la literatura de fuste español, la indígena y la mestiza, se puede agregar una cuarta: aquella que se gestó durante la Colonia, la que bien pudo ser el nexo entre la literatura autóctona, oral, en idioma quechua y aquella literatura importada –ya escrita en castellano eminentemente– influida por las formas y las propuestas surgidas y desarrolladas en Europa. La siguiente fase de la literatura peruana es, a criterio de la hispanista norteamericana Maureen Ahern, la que marca el avance y el profesionalismo de su prosa, el perfeccionamiento de sus técnicas narrativas y la conformación del género del ensayo como principal medio de expresión de la crítica emergente que, inicialmente, pondera que el Perú, de hecho, cuenta con una auténtica tradición literaria:

El contacto con estas literaturas extranjeras trae consigo los comienzos de un marcado mejoramiento de la técnica narrativa, así como la formación de una conciencia literaria, la cual produce dos resultados capitales: 1.- El ensayo de nuevos aportes técnicos que van desenvolviéndose hasta alcanzar, entre los años 1890-1903, la afirmación del cuento peruano como género literario. El momento cumbre fue el de los años '03 y '04, como puede verse en nuestro índice cronológico de las piezas bibliográficas; y 2.- Una plena conciencia de su tradición propia (10).

Ponemos a consideración del lector estas elucidaciones con el fin de configurar el marco en el que aparece la literatura de filiación fantástica en el Perú, porque para que una expresión sea calificada como novedosa, e inclusive transgresora, debe oponerse a una tradición oficial, hegemónica. En muchas ocasiones ocurre que la literatura se ha visto influenciada por las transformaciones que atraviesa la sociedad que la ha acuñado. Por lo tanto, así como la sociedad, la literatura peruana, en definitiva, es un producto mestizo que encierra dos expresiones opuestas: la autóctona y la importada del extranjero. El historiador y crítico literario limeño Augusto Tamayo Vargas ya desde mediados del siglo XX se encargó de poner énfasis en este capital aspecto (criterio que se ha vuelto recurrente con el tiempo), clave para comprender nuestra literatura pos colonial:

Podemos tomar como conclusión de todo lo dicho que nosotros hemos heredado toda la cultura occidental y a ello añadimos la herencia de los elementos aborígenes sudamericanos, lo que nos hace ricos en tradición cultural a través de esa doble fuente de nuestros ingresos espirituales –podemos llamarlos así– y en el caso particular el Perú ostenta los signos de esa combinación cultural, y su origen, su historia y geografía hacen su expresión (Tamayo Vargas 1982: 10).

De esta convergencia de expresiones y registros, se desprende que la literatura nacional constituye un coloso híbrido que amalgama tantas manifestaciones como culturas subyacentes tenemos y, en palabras del crítico literario arequipeño Antonio Cornejo Polar, que alberga “varias y distintas literaturas”, lo que sugiere, según el autor, la heterogeneidad y disparidad de la sociedad peruana:

[...] los estudios sobre literatura en lenguas nativas que eliminan por principio toda consideración acerca de las relaciones, reales o virtuales, entre ese y otros sistemas de la literatura peruana. De esta manera nuestra literatura se concibe como un espacio neutro en el que coexisten con independencia varias y distintas literaturas. [...]. La pluralidad literaria sería así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana (Cornejo Polar 187).

Por consiguiente, si la literatura peruana –así como su sociedad– ostenta variadas corrientes, expresiones y posturas, no es difícil advertir que las temáticas recurrentes que desarrolla dan cuenta de los principales problemas sociales que, especialmente, las clases populares han atravesado en los primeros lustros de la época republicana, como son: las desigualdades producto de un país centralizado, el consiguiente conflicto migratorio hacia la capital, la lucha de clases, las injusticias e inequidades sociales, entre otros. Esta primera impronta de nuestra narrativa sin duda marcó el camino de las producciones que vendrían en las décadas siguientes. Con el transcurrir del tiempo, esas publicaciones heterogéneas se

multiplicaron, dando origen a nuevas temáticas y corrientes más allá de aquellas que reflejaban los conflictos de la nueva nación independiente. Es así como, dos importantes estudiosos de lo fantástico local: el crítico limeño Elton Honores y el escritor recientemente fallecido Gonzalo Portals, realizaron, cada uno por su lado, interesantes descubrimientos acerca de las primeras manifestaciones de la literatura de horror (vinculado siempre con lo fantástico) en el país. Así, en primer lugar, Honores identifica lo que es al parecer el primer relato de este género publicado en territorio nacional. Aunque no ha podido dilucidar el nombre del autor, identifica notorios elementos de lo aterrador y conjetura que su creador muy posiblemente fue peruano. Hecho que lo convierte en un caso único de nuestras letras:

En este sentido, un caso muy particular que merece toda nuestra atención, dentro de la producción literaria publicada en prensa, es «Una noche de delirio»; texto publicado el 24 de abril de 1869 en *El Nacional* -diario de la época que contaba entonces con cuatro años de circulación-, bajo el seudónimo de H. Feydeau y con fecha del día anterior en Lima. Existen algunas dudas alrededor del origen de su autor; no obstante, todo parece indicar que se trataría de un escritor peruano. [...] se debe precisar también que algunas páginas de «Una noche de delirio» lo convierten en un notable antecedente del relato de horror en el Perú. El miedo que por momentos invade al personaje -y al lector- implica un estado de parálisis e inacción, capaz de hacer imposible cualquier intento de respuesta a los inesperados hechos vislumbrados (Honores 2007b: 229, 232).

A este primer hallazgo de pocos indicios, le sucede el que bien podría tratarse del primer antecedente, que registra autor y obra, de la literatura de horror nacional. Así, Gonzalo Portals revela que esta distinción le pertenece al escritor iquiqueño José Antonio Román, cuyo cuentario, *Hojas de mi álbum*, incurrió en temáticas y estéticas terroríficas. Aquí podemos observar los fragmentos que hemos destacado de la apreciación de Portals, los que dan cuenta, además, de que este autor (junto con Clemente Palma, como veremos) es uno de los primeros representantes del decadentismo latinoamericano, corriente literaria-filosófica importada de Europa:

A José Antonio Román (Iquique, 1873 – Barcelona, 1920) no solo puede adjudicársele el epíteto de ser el iniciador de la escuela decadentista en el Perú, sino un importante animador literario desde algunos de los periódicos más influyentes de su tiempo. [...] Además, si hasta hace algún tiempo se pensaba que Clemente Palma ostentaba el privilegio de haber ofrecido el primer volumen de narraciones modernas de sesgo fantástico y/o de terror en nuestro medio, *Hojas de mi álbum*, volumen de cuentos de nuestro autor, compite con sus *Cuentos malévolos* a la hora de reconocer el antecedente más importante de esta línea creadora como conjunto de textos editados (2017: 110).

Nótese cómo ambos críticos, en ciertos pasajes de sus argumentos, truecan, combinan o equiparan el término “terror” con “fantástico”, como si efectivamente se trataran de

conceptos sinónimos o, más aún, categorías pertenecientes a una misma concepción teórica. Esto no se debe, en modo alguno, a un descuido de Honores y Portals, quienes conocen a la perfección la teoría tanto del terror como de lo extraordinario, sino a que, en los años de la publicación y recepción de esos textos, no existía una distinción ni narrativa ni teórica de estos dos conceptos, por lo que eran tenidas y tratadas como similares. Si, inicialmente, se consideraba condición *sine qua non* la presencia del terror para que una composición sea considerada fantástica; hoy en día, tal aseveración no solo ha sido descartada, sino que, además, lo fantástico y el terror son tratados como dos categorías literarias autónomas e independientes, que manejan sus propios mecanismos y procedimientos.

En este punto, resulta pertinente acotar que el prolífico César Vallejo no solo incursionó en la narrativa sino además que varios de sus textos se inscriben en lo no mimético; y, en varias de ellas, el mecanismo que trastoca la realidad es, precisamente, el tema del doble. Nos detendremos, brevemente, en dos ficciones que son dignas de mención. En primer lugar, tenemos al cuento “Mirtho<sup>1</sup>”, publicado por primera vez en 1923. El protagonista le cuenta al narrador que su novia, Mirtho, es dos personas a la vez. El tema del doble se revela a través del sujeto femenino quien sufre un desdoblamiento, que es percibido por otras personas, pero no por su novio ni por ella misma. Se sugiere la ambivalencia de la figura femenina de aquella época: sumisa y rebelde a la vez. En segundo lugar, está el relato “Un extraño proceso criminal<sup>2</sup>”, publicado por primera vez en 1927. Habla del caso de Guyot, un seductor tuerto que asesinó a su pareja de ocasión, Malou. El inicio del cuento gira en torno a cómo él mantuvo la sangre fría luego del crimen, al nunca haberse ocultado de la policía. Eventualmente es atrapado. Un año después es llevado a juicio. Guyot no da crédito a sus ojos cuando se percata que el presidente del Tribunal acusador era físicamente idéntico a él. La presencia de su doble le genera una creciente turbación y temor. El proceso se vuelve abrumador para Guyot, quien, en las últimas comparecencias, se aprecia física y moralmente destruido. Finalmente es sentenciado a la guillotina. Se interpreta que el protagonista tiene dos facetas: una criminal y, otra, su doble, honesta, e implacable. Esa parte incorruptible es

---

<sup>1</sup> Vallejo, César. *Narrativa Completa*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 100-135.

<sup>2</sup> Vallejo, César. *Narrativa Completa*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 248-251.

impiadosa con la criminal, la que se ve seriamente amenazada por su segundo yo. De ahí la profunda perturbación que siente ante su doble.

Asimismo, es oportuno mencionar que aparecieron también importantes autoras que cultivaron el género –con un matiz mórbido y oscuro– en esos años de albor y expansión de la literatura de dominio fantástico en el país. Así, de entre otras interesantes propuestas, destacan las obras: *Viendo visiones* de María Negrón Ugarte; *Pobre fortuna* de Lastenia Larriva; *La leyenda de la quena* de Dora Mayer; *¿Por qué? (FANTASÍA)* de Clorinda Matto de Turner y *La viuda* de Teresa Gonzales Fanning. En todas estas composiciones sus autores se empeñaron en retratar la sociedad de la época bajo una perspectiva alucinatoria y decadente. Razón por la cual fueron relegadas, pero su talento y aporte a nuestras letras está siendo reivindicado en los años recientes.

Todas estas obras –junto con otras más de la época– constituyen un cimiento de lo que poco después sería el arribo y desarrollo de la literatura fantástica en el país. Continuando con este breve bosquejo, es pertinente señalar que, en sus comienzos, tanto en el Perú como en Occidente, lo fantástico estaba relacionado con la fantasía. Y cómo no pensarlo si el hecho mismo de la concepción de un cuento, una novela o un poema ya es fantástico o, en palabras de Jorge Luis Borges, mágico, porque en el proceso creativo solo existen “[...] dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela pienso que la única posible honradez está con el segundo” (Borges 1932: 180).

Continuando con el recorrido cronológico que hemos propuesto –tanto en esta tesis como en la presente introducción– a las primeras piezas de horror en el país, les suceden aquellas que se enmarcan dentro de la expresión fantástica. Es en este punto de nuestra exposición que creemos pertinente realizar un pequeño acercamiento a la teoría, para, posteriormente, comprenderlo y analizar cómo se ha presentado en el Perú, a lo largo de todas sus etapas (o paradigmas, término al que nos acogemos debido a su cada vez más frecuente uso en los estudios recientes del género, dado que hablar de paradigma no solo es hablar de modelo o arquetipo, sino de un conjunto de teorías que operan mancomunadamente). Así, lo fantástico (concepto general que tendrá los siguientes sinónimos a lo largo de este trabajo: lo extraordinario, lo sobrenatural y –la narrativa de– lo inusual, término recientemente acuñado por la catedrática española Carmen Alemany Bay) ha despertado un vívido debate que

perdura hasta nuestros días acerca de cuál es su esencia y, de ese modo, enmarcar a un conjunto (cada vez más grande) de narraciones dentro de este género literario. Nuestra intención será la de mostrar al lector (especialmente en el análisis de los textos seleccionados para nuestro corpus) los postulados de los estudios más importantes de la materia, prácticamente desde inicios del siglo XX hasta hoy. De esta manera, el lector conocedor acucioso y crítico (a quien va dirigida esta investigación) sacará sus propias conclusiones y descubrirá, tal como lo hicimos nosotros que –por más que existan distintas concepciones teóricas– la esencia de lo fantástico se cimienta sobre nociones básicas que compartiremos a continuación.

Partamos con la interpretación primordial del experto francés Jean-Baptiste Baronian: «[...] le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien<sup>3</sup> » (16).<sup>4</sup> Este criterio lo podemos poner en diálogo con el siguiente de Jacques Finné, quien, en su clásico ensayo, asevera: « Le fantastique manifeste, au sein de la vie quotidienne, sans convention préalable, une impossibilité par rapport à l'expérience humaine générale<sup>5</sup> » (63). Y, finalmente, para completar estas nociones básicas y primordiales, ponemos a consideración la siguiente cita de Pierre-Georges Castex, quien, en su trabajo recopilatorio *La historia fantástica en Francia, de Nodier hasta Maupassant*, a la vez que muestra a los primeros exponentes de esta expresión en su país, reflexiona acerca de qué hace fantástica a una ficción. Aspecto que ahora nos compete y completa los dos conceptos previos para darnos una idea inicial precisa y, así, tener mayores herramientas para profundizar en la nutrida teoría universal del género:

Lo fantástico, de hecho, no debe confundirse con la fabricación convencional de cuentos mitológicos o de hadas, que implica un cambio de escenario de la mente. Por el contrario, se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real; generalmente se vincula a los estados mórbidos de conciencia que, en los fenómenos de pesadilla o delirio, proyecta ante sí imágenes de sus ansiedades o de sus terrores (Castex 8).

---

<sup>3</sup> [...] lo fantástico no tiene otro escenario, no tiene otra estructura de acogida que el mundo cotidiano. (Traducción nuestra).

<sup>4</sup> Es preciso indicar que algunas citas de los libros en otros idiomas están en castellano y otras en su idioma original. La razón es que, para los fines de esta investigación, recabamos (en formato PDF la inmensa mayoría) todos los títulos que hemos requerido; no obstante, varios de ellos no cuentan aún con traducción al castellano. Por consiguiente, en esos casos, hemos transcrito la cita original en los párrafos regulares y sus respectivas traducciones (a cuenta propia) han sido colocados como nota al pie de página. Finalmente, aquellas obras que ya cuentan con traducción a nuestra lengua, simplemente, hemos colocado el fragmento traducido en los párrafos regulares.

<sup>5</sup> Lo fantástico manifiesta, dentro de la vida cotidiana, sin convención previa, una imposibilidad en relación con la experiencia humana general. (Traducción nuestra).

Consiguientemente, de las definiciones precedentes –así como de otras que veremos en el desarrollo de los argumentos– podemos colegir que lo fantástico fundamentalmente es la irrupción de algo extraordinario e inexplicable en la vida ordinaria y cotidiana, tanto de los personajes, inmersos en dicha situación, como de los lectores, que compartimos códigos y normas semejantes. Por lo tanto, uno de los pilares para que lo sobrenatural se haga presente en un relato es la constitución primordial de una situación diáfana, natural, convencional para luego trastornarla, puesto que no se puede trastornar algo ambiguo o sospechoso. Así, lo fantástico no solo golpea la noción de normalidad de personajes y lectores, sino que la destruye por completo, causándoles conmoción y desasosiego. En suma, para una apreciación inicial de lo fantástico, es necesario mencionar los cruciales aportes del filósofo y crítico literario búlgaro Tzvetan Todorov –con su obra capital *Introducción a la literatura fantástica*–, donde lo define como el punto intermedio exacto entre dos planos opuestos entre sí: lo natural y lo sobrenatural (lo ordinario y lo extraordinario que aludimos); en otras palabras, lo fantástico es el umbral, el puente entre ambos planos. Sin embargo, esto no resulta tan sencillo. Ese umbral del que habla Todorov, por su naturaleza misma, se trata de un lugar (o estado) ininteligible para los personajes y los lectores, lo que, indefectiblemente (si se trata, en efecto, de un estado ajeno a la realidad), les provocará una sensación de incertidumbre. Y, de ese modo, a la luz de esta consideración, comprendemos que la esencia y, en definitiva, lo que define lo fantástico en la literatura es esa sensación de incertidumbre, de desconcierto o, en palabras de Todorov, de vacilación. En un ensayo reciente, donde intenta demostrar que lo fantástico es aplicable a la poesía (al contrario del criterio de varios de los teóricos que hemos estudiado), la crítica literaria peruana Susana Reisz– quien es una de las teóricas de lo fantástico en Hispanoamérica más influyentes en la actualidad, debido a sus aportes al género a lo largo de décadas– realiza una panorámica, varios años después de sus primeras investigaciones, en la que sintetiza sus elementos esenciales. De manera concluyente, consideramos que la siguiente cita corrobora y encierra toda nuestra reflexión precedente:

Sigo pensando, en efecto, que *ficción* y *fantástico* son dos categorías pragmáticas, solo definibles en el interior de un acto de comunicación, es decir, dentro de un proceso en el que intervienen un productor del mensaje, una zona de referencia y un receptor. Sigo pensando, asimismo, que cabe hablar de *ficción* cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido intencionalmente modificado en el modo de ser que se le atribuye según la noción de realidad vigente. [...]. Según estas premisas, el efecto fantástico de un texto se

produce cuando cualquiera de los componentes del acto comunicativo ha sido modificado de tal manera que en él se muestre la convivencia problemática de lo *posible* y lo *imposible* (siempre de acuerdo con una noción de realidad histórica y culturalmente válida) (Reisz 2014: 173).

Hemos identificado, de esta forma, los conceptos fundamentales que constituyen la base teórica que validará la condición extraordinaria de las narraciones de nuestro corpus. Es así como, solo con la asimilación de estos parámetros y lineamientos, podemos comprender y hablar del surgimiento, desarrollo y consolidación de la literatura fantástica en el Perú. Debemos comenzar señalando que a la literatura de esta expresión en el país se la puede separar en dos grupos. El primero corresponde a las obras ubicadas en el género; y, el segundo, a la parte que los examina, a la crítica, es decir, a los estudios que se han hecho de las mismas. No es difícil suponer, asimismo, que las creaciones pertenecientes al primer grupo son mucho más antiguas que las pertenecientes al segundo. Como subrayamos al inicio, la crítica local del género apenas ha superado una fase incipiente y, actualmente, se encuentra en plena expansión y perfeccionamiento. Por lo que, podemos hablar de un surgimiento y desarrollo de la crítica local a partir de la década del 70, con la *Antología del cuento fantástico peruano* de Harry Belevan, donde, además de mostrar los cuentos de corte fantástico más representativos publicados hasta ese momento, los analiza y propone las primeras categorizaciones en el gran marco que representa lo fantástico nacional. En otro importante artículo donde hace un recuento de las principales antologías del género publicadas en nuestro territorio, Elton Honores, al respecto del texto pionero de Belevan, apunta:

En 1977, Harry Belevan publica *Antología del cuento fantástico peruano* y es el primero en estudiar metódicamente lo que él denomina *relato de expresión fantástica* en el Perú, con lo que aporta no solo elementos teóricos propios, sino que también explica sus criterios de selección. Belevan plantea que, a pesar de los *estudiosos* o de la crítica literaria peruana, sí existe una tradición perfectamente definible y que no son casos aislados. Su intención es la de señalar las *semejanzas* para mostrar la riqueza de esta tradición, antes que las *diferencias*; es decir, cómo existe una constante en la producción del cuento. Asimismo, plantea los problemas en el momento de organizar su antología: primero, la dificultad de pensar que lo fantástico está circunscrito exclusivamente al cuento. El segundo problema es el espacio temporal en el que se observa con nitidez este tipo de expresión que, a criterio del autor, se produce en el siglo XX (Honores 2007a: 58).

Muchos años después, aparece una camada de críticos que van a comenzar a darle cuerpo a la teoría de nuestra narrativa de filiación fantástica. Nos estamos refiriendo al propio Elton Honores, Gonzalo Portals, José Donayre, José Güich, Alejandro Sustis, Carlos López

Degregori, Ricardo Sumalavia, Christian Elguera, la francesa Audrey Louyer, la española Juana Martínez Gómez, entre otras figuras emergentes de los años recientes. Como podemos notar, se trata de un número reducido de especialistas que auscultan la narrativa sobrenatural en el país y, por tanto, entre ellos existe un vínculo estrecho; además de que no tienen reparo en reconocer, examinar, ponderar y/o criticar los aportes y descubrimientos de sus colegas. Así, por ejemplo, el crítico y narrador limeño José Donayre, al referirse a las contribuciones de Honores, señala:

Por otra parte, el investigador Elton Honores (Lima, 1976) replantea la conceptualización de la literatura fantástica, al ampliar y flexibilizar definiciones y etiquetas con las nociones «narrativa de lo imposible» o «narrativa del caos», para marcar de manera más tajante la diferencia con la literatura realista (Donayre 2018b: 17).

Honores, a su vez, en su obra más conocida –donde especula sobre la consolidación de lo fantástico local a partir del enfoque y análisis de las producciones de la década del cincuenta–, hace referencia a los apuntes de Güich Rodríguez y Susti en cuanto a que –si bien sus logros (y eso es inobjetable) en tanto que han ayudado a rescatar y reivindicar las expresiones de muchos autores que estaban quedando en el olvido– pudieron haber cometido alguna imprecisión al sugerir que no existe una tradición fantástica en nuestra narrativa, aspecto que, a entender del crítico sanmarquino, no se ajusta a la realidad:

José Güich y Alejandro Susti (2007) han vuelto a insistir, en términos generales, en la ausencia de una tradición narrativa fantástica, lo cual es un error, pues señalan que la narrativa del cincuenta “Se cultivaron, simultáneamente, otras vetas, como la fantástica o la experimental, pero estas *no determinaron el nacimiento de una tradición*, como sí ocurrió con el neorrealismo urbano” (12, cursivas mías). Esta última opinión reproduce el prejuicio que existe sobre el cuento fantástico, respecto a que carecemos de tradición. Diremos que una narrativa fantástica es producida por los escritores, pero es construida críticamente y propuesta en los estudios literarios (2010d: 45).

Por lo tanto, desde aquellas primeras piezas decimonónicas, que hemos aludido, el Perú cuenta, de hecho, con una tradición fantástica, la que ha constituido una ruptura de la expresión tradicional mimética que imperaba (especialmente en las primera décadas del siglo XX) en el territorio nacional. Consecuentemente, lo fantástico representa una ruptura conceptual para el contexto del desarrollo del conocimiento y la percepción de la realidad, puesto que –por medio de representaciones anómalas y difusas– cuestiona y subvierte la noción de realidad del lector de cualquier época y cultura a la que pertenezca. Por lo que, intentaremos traslucir la tradición de lo inusual en el país, específicamente, a través del tema del doble –que consideramos el fundamento de lo fantástico en los autores de nuestro corpus,

así como uno de los fundamentos principales de la narrativa fantástica peruana en general–, examinando las formas cómo se ha presentado y cómo ha sido tratado en las obras de nuestro corpus.

A los fines del repaso general que proponemos en este texto introductorio, podemos indicar, a breves rasgos, que el momento de nuestras letras donde se consolidaron las expresiones no miméticas es la influyente Generación del 50. De su importancia, temáticas y representantes se ha hablado ampliamente, puesto que se trata de un período de una producción ingente y, por tanto, heterogénea, como ha sido la literatura peruana desde su surgimiento, como hemos apuntado. Sin embargo, de los textos fantásticos de esta generación –como es de suponer– muy poco se ha dicho, lo cual no significa que su producción haya sido escasa y no amerite ser materia de estudio. En este contexto, Elton Honores, una vez más, realiza una pauta importante cuando remarca:

Podemos concluir que lo fantástico, en la narrativa peruana, se caracteriza por la irrupción de un elemento insólito e inexplicable en los códigos de realidad que proponen estos textos (teoría de lo fantástico). Así, esta producción ficcional cumple con la presencia del elemento transgresivo implícito en lo fantástico. Pero esta presencia del elemento transgresivo cumple una función alegórica; es decir que el elemento insólito que produce el efecto fantástico encarna “algo” proveniente de la realidad. Lo insólito no es puramente producto de la imaginación del autor. La ruta de lectura se ve ampliada por lo alegórico. Además de ello, gran parte de los cuentos fantásticos peruanos dialogan con los procesos históricos y sociales, por lo que no son “evasivos”, sino que expresan una postura política concreta. A pesar de estar ubicados en su mayoría en espacios indeterminados, esta narrativa fantástica peruana no pierde de vista su propio contexto. La relación con su contexto es, en muchos casos, más directa de lo que aparenta ser (Honores 2010d: 65).

Este panorámico y didáctico fragmento, revela –como apuntamos dos párrafos atrás– que nuestras narraciones extraordinarias no se separaban ni oponían a la realidad, sino que la utilizaban como punto de referencia, un marco sociocultural real, que más tarde sería subvertido. Y, en el caso de lo extraordinario peruano, ese marco referencial se avista preciso, claro, específico, en la forma de los conflictos sociales que siempre han ocurrido. Así, otra de las rupturas que presenta la narrativa fantástica nacional (más que tratarse de una simple evasión y negación de la realidad) es la de operar como denuncia y crítica social; aspecto que le otorga, asimismo, carácter de transgresora. Y esa es, posiblemente, la esencia y el espíritu de la narrativa fantástica en el Perú. Así lo dictaminan los ya referidos estudiosos Güich, Sustri y Degregori en el *abstract* de un artículo denominado *La narrativa fantástica peruana*:

[...] lo fantástico se ha manifestado a lo largo del proceso de la literatura peruana moderna como un medio de expresión que indaga en terrenos disímiles que abarcan, entre otros, lo

«extraño», lo «transgresivo», lo «reprimido» o lo «irracional» que, en general, se vinculan al universo de la imaginación y el deseo (2013: 1).

Por supuesto, lo planteado hasta aquí es solo un esbozo. En definitiva, el cometido de esta tesis será desglosar el gran espectro de lo fantástico en el Perú en sus distintos períodos y auscultarlas a fondo mediante la presencia, el tratamiento y el significado del tema del doble en autores característicos de cada período, razón por la cual –entre otras– Palma, Adolph y Calderón Fajardo fueron seleccionados como objeto de estudio. Así, a medida que vayamos profundizando en este desglosamiento, descubriremos que, al igual como lo dictamina la teoría contemporánea de lo sobrenatural, las etapas de lo fantástico peruano son tres: una primera etapa clásica, aquella que comprende las primeras manifestaciones creativas y data, como apuntamos, alrededor de fines del siglo XIX hasta principios del siglo XX; posteriormente, tenemos, bajo la bandera de la Generación del 50 y el neorrealismo, la etapa moderna (de fantástico moderno) de esta expresión en el Perú que, aparentemente, está comprendida desde la década del 50 hasta fines de los años 70 aproximadamente; y, por último, identificamos una etapa posmoderna (de fantástico posmoderno), propuesta surgida en los años recientes y que está ganando cada vez más adeptos entre la crítica y los lectores del género. Este período, en consecuencia, está comprendido entre fines de los años 90 y los tiempos en curso.

Nótese, asimismo, que estas tres etapas que hemos identificado corresponden a tres períodos o movimientos salientes de la literatura hispanoamericana: el modernismo, el *boom* latinoamericano de las letras y el posmodernismo. Por consiguiente, el análisis que realizaremos se enfocará, en primer lugar, a partir de la estética de cada movimiento, es decir, de sus rasgos primordiales y sensibles; y, en segundo lugar, a través de las características fundamentales del fantástico que se elaboraba en los distintos movimientos; y, finalmente, cómo el tema del doble dialoga y resignifica lo fantástico en cada obra. Podemos observar que el paso de un movimiento se ha marcado por transformaciones que, en definitiva, son producto de relevantes sucesos políticos, sociales, económicos y hasta científicos que la civilización occidental (y el Perú específicamente) experimenta constantemente. Esos cambios representan los fenómenos filosóficos, estructurales que responden a las exigencias de las distintas épocas. Como resultado de ello, la noción y concepción de realidad es afectada y, por tanto, ha ido variando con el transcurrir del tiempo. A la modernidad (proceso social,

cultural) y modernismo (movimiento literario), le sucede las vanguardias (corriente cultural), el indigenismo (movimiento literario y social), el naturalismo y costumbrismo (subgéneros narrativos y concepciones estética en diversas artes), posteriormente, el *boom* latinoamericano de las letras (movimiento literario); y, finalmente, a este le sucede la Posmodernidad (proceso social, cultural y movimiento literario). La percepción de lo que es “real” de un período dista mucho del otro. Este fenómeno influye directamente en las narrativas fantásticas (en las que intervienen dobles específicamente) de todos los tiempos. Es allí donde encontramos el sustrato para desarrollar nuestro análisis. Por lo que, podemos hablar de que existe una relación estrecha entre el tema del doble (a partir de su surgimiento, desde la mirada de lo fantástico y el psicoanálisis) con cada distinto movimiento literario. Y, por tanto, las distintas épocas y movimientos le otorgarán un significado diferente, que solo podrá ser concebido bajo esos cambios de visión y de mecanismos. Por tales motivos, además, vamos a analizar a nuestros tres escritores bajo el contexto político y social en el que se desarrollaron. Así, para la recta final de este texto introductorio, vamos a describir brevemente el contenido de los capítulos que conformarán la presente investigación, los cuales corresponden a estas distintas etapas, movimientos y respectivas modalidades del tema del doble, mediante el autor elegido para cada una de ellas.

Así, en el primer capítulo analizaremos al denominado fantástico clásico, el que, en el Perú, tuvo su advenimiento y esplendor hacia la década de los noventa del siglo XIX, es decir, con el apogeo del movimiento literario del modernismo. Estudios especializados en el modernismo peruano señalan que su influjo fue decisivo tanto en poesía como en la prosa. Nosotros, claro está, nos enfocamos en la segunda. Luis Alberto Sánchez es uno de los primeros teóricos que ha reflexionado críticamente sobre el modernismo peruano, razón por la que incluimos el siguiente fragmento suyo en nuestra reflexión:

Podría afirmarse que el modernismo peruano crece con notorio retraso, después de 1905, y que en él influyeron paralelamente la pirotecnia verbal de Darío y los rítmicos y suaves suspiros de Juan Ramón Jiménez. [...]. Nuestro modernismo fue, hispanizante y engolado. El medio tono, el matiz, la *nuance* aparecerá después de 1905, cuando ya Darío iniciaba la segunda etapa de su movimiento, el antimodernismo y el novomundismo, en donde coincidiría jubilosamente con Chocano (Sánchez 1972: 116).

En adición a lo anterior, si nuestro modernismo tuvo un fuerte influjo europeo, especialmente de Francia y España, no resulta difícil inferir que sus primeros grandes representantes fueron intelectuales que pertenecieron a altas esferas sociales, lo que les

permitió estar *in situ* en esos países, empaparse de las últimas novedades literarias e impregnar sus obras con aquella impronta y, de ese modo, influir a nivel nacional. De los varios escritores que pueden enmarcarse en este grupo, Augusto Tamayo Vargas destaca los nombres de esa época de cambio de siglo:

EL MODERNISMO EN NUESTRA PROSA. En la última década del siglo XIX, al tiempo que Chocano animaba el ambiente literario con su poesía, así como también daba vida a periódicos como *La Gran Revista*, *El Perú Ilustrado*, *La Neblina*. asomaba una generación de escritores entre los que cabría citar a Clemente Palma, José Augusto de Izcue, Enrique Castro Oyanguren, José Antonio Román, Manuel Beingolea, Luis Estévez Chacaltana, etc (Tamayo Vargas 1992b: 640).

Es así como emerge la crucial figura de Clemente Palma. Autor que –dada su labor de diplomático, fungió como cónsul en Barcelona– fue uno de los importadores del modernismo en la región. Los méritos de Palma, reconocidos muchos años después de su muerte, además de lo expuesto, radican en que fue el escritor iniciador (o al menos más relevante en sus inicios) tanto de la literatura decadentista como de la fantástica en el Perú, específicamente por sus obras *Cuentos Malévolos e Historietas Malignas* donde inserta elementos de lo gótico, de lo sobrenatural y de lo terrorífico. “Lo cierto es que Palma, a mí parecer, continúa siendo el escritor abanderado del tema y sus Cuentos malévolos, el conjunto, quizá, mejor logrado –como antecedente de género y filón socorrido hasta la actualidad– de prosa mórbida, decadentista y gótica en el Perú” (Portals 2009: 43), comenta Portals en una de las últimas antologías de dominio fantástico publicado en nuestro territorio. Por su parte, sobre Clemente Palma, el ya referido crítico y compilador Harry Belevan sostiene:

[...] es factible referirse, dentro de nuestra literatura, a una "narrativa fantástica" que se inicia, efectivamente, con Clemente Palma y que marca nitidamente una sincronía generacional que, sin solución de continuidad, sienta un movimiento o corriente perceptible en la narrativa peruana del presente siglo (Belevan 1977: XLVIII).

En consecuencia, los relatos elegidos para nuestro análisis, como no podía ser de otra forma, corresponden a los dos libros mencionados. Así, en el subcapítulo 1.1, abordaremos brevemente las influencias literarias de Palma, su estilo y pensamiento. En el subcapítulo 1.2, en el célebre cuento *La graja blanca*, el plano sobrenatural invade el plano natural. En esta superposición de planos, el doble aparecerá, en la modalidad de Orlando. El sujeto protagonista presenciara la duplicación de su esposa. Hecho que le hará bascular de una dimensión a otra, generándole gran sopor y desconcierto. En el subcapítulo 1.3, el

protagonista caerá en una alteridad ominosa mediante un duplicado maligno y demoníaco, en la narración “Mors ex vita”. Finalmente, en el subcapítulo 1.4, analizaremos la presencia de lo fantástico y el doble en la composición “La aventura del hombre que no nació”, donde observaremos cómo el alter ego se alza como el representante de la alteridad para el individuo original, cuestionando y desafiando su, hasta entonces inmutable, percepción de la realidad, al punto de destruirla y llevarlo al umbral de la extinción. A lo largo de los análisis de los diferentes textos, intentaremos demostrar que si no todas, la gran mayoría de los recursos del autor para alcanzar el efecto fantástico, por medio del tema del doble, corresponden al canónico fantástico clásico.

En el segundo capítulo, analizaremos el tema del doble desde la concepción del denominado fantástico moderno o nuevo. Para ello, es fundamental comprender los antecedentes y contexto en el que se desarrollaron las obras que examinaremos en esta sección. De esta manera, al hablar del fantástico moderno –que podría ubicarse entre los años 40 y 80 del siglo XX– es imprescindible remitirnos al movimiento artístico cultural de las vanguardias y al *boom* latinoamericano de las letras como sus claros antecedentes e influencias. Es sabido ahora que a este segundo período del género también se la ha denominado como *neofantástico* y sus primeras y grandes obras, tanto en la ficción como en la teoría, surgieron en Argentina y, de allí, se fue extendiendo al resto de la región Latinoamericana. En el prólogo del libro compilatorio de Adolfo Bioy Casares sugiere que Jorge Luis Borges, con sus ficciones, que combinan lo histórico con lo inusual, crea un nuevo género literario, es decir, un nuevo paradigma del género que probablemente (hablando en términos temporales eminentemente) dio el primer paso para el nuevo paradigma de fantástico que se produciría en el continente a mediados del siglo XX: el fantástico moderno. Cabe acotar que otras posturas, sin embargo, especulan acerca de que Borges, efectivamente, marca la pauta del fantástico posmoderno. El debate se encuentra en pleno desarrollo. Aquí la exposición de Bioy Casares:

Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (2007: 39).

Por supuesto, el Perú y la literatura peruana (aquella relación sempiterna entre sociedad y arte) no estuvieron al margen de este proceso. Las vanguardias generaron un

cambio de expresión predominante en las primeras décadas del siglo XX en el país. De una literatura modernista que se preocupaba ante todo de la originalidad, la consolidación de una voz propia y la libertad de sus temáticas, pasamos a una expresión narrativa muy diferente, de corte realista y abanderada de la crítica y denuncia social. Aquí destacan nítidamente corrientes como el costumbrismo, el indigenismo y el neindigenismo. Al respecto, el compilador y experto en literatura peruana contemporánea, Ricardo González Vigil, realiza un recuento de lo saliente de las producciones de esos años, que constituyen el preámbulo de la importante Generación del 50 en las letras nacionales:

Antes del 50, los aportes de Valdelomar, Diez Canseco, Ciro Alegría y Arguedas eran decisivos, pero no quiebran esencialmente la prosa decimonónica (de cuño romántico y realista). La asimilación de la narrativa contemporánea (gestada a mitad del siglo XIX y espléndidamente consumada en el lapso 1910-1940, en Europa y Usa) empieza a concretarse con la llamada Generación del 50 y el Arguedas de los años 50 y 60), hasta plasmarse por completo en *La ciudad y los perros* (premiada en 1962, publicada en 1963) de Mario Vargas Llosa (González Vigil 2008: 71).

Recalamos el hecho de que buena parte de la literatura costumbrista en el país tuvo influjo del Sur del continente, sobre todo las que revelaban una ideología de izquierda e intentaron propulsar cambios estructurales profundos; en otras palabras, una literatura más comprometida con lo civil que con las innovaciones propias del arte. “De alguna manera, se busca, a través del tema del doble, representar el doble rostro de un régimen político socialista, que, según el autor implícito, trae dificultades a la sociedad en la que se instaura dicho sistema” (Vega 2019: 86), interpreta uno de los miembros de la nueva generación de críticos de lo fantástico en el país, el sanmarquino Nehemías Vega, cuyos trabajos, aunque incipientes todavía, han ofrecido ciertos descubrimientos y aportes, como el presente donde identifica que esta dimensión política, antes y durante el desarrollo de la Generación del 50 y el neorrealismo, también se ha manifestado a través de lo fantástico y del tema del doble; en este caso, en el texto *Doblaje* de Julio Ramón Ribeyro.

Esa afiliación inicial entre el realismo (en variadas categorías) y lo fantástico, más temprano que tarde, se rompería para luego, en términos puramente literarios, considerar al segundo como una contestación, una subversión del primero, que era el género narrativo hegemónico. En consecuencia, en aquel contexto, escribir literatura fantástica resultaba una insurrección y, hasta cierto punto, un acto de rebeldía porque, inclusive era catalogado como inferior y muchos de sus autores permanecieron en el anonimato indefinidamente. Este hecho

se iba a mantener varias décadas hasta que, a partir de fines de los 60 e inicios de los 70, la impronta fantástica iba a fortalecerse por medio de un número mayor de autores y de propuestas, antologías, estudios y mayor difusión que iban a convencer y merecer la aceptación tanto de los lectores como de la crítica. Es así como, Güich, López Degregori y Susti, reconocen la existencia de obras de filiación fantástica, trasgresoras, de la época subsiguiente al auge del realismo:

El paradigma de las décadas del veinte, treinta y cuarenta fue el indigenismo, para ceder su lugar preponderante al neoindigenismo y neorrealismo, vinculados a las transformaciones de la sociedad y la ciudad de Lima, en las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Es a partir de esta última década que empieza a explorarse, a través de antologías y algunos estudios, un hilo fantástico no como un componente de casos singulares y extraños, sino como una tradición perfectamente definible, aunque periférica con respecto a las líneas centrales (2013: 2).

En este contexto aparecen los primeros cuentarios de José B. Adolph (que la crítica catalogaría como la “etapa clásica” de su obra). Si bien es cierto que un buen porcentaje de estas piezas podría inscribirse en el género de la Ciencia Ficción (C.F.), existe una importante presencia de lo fantástico a lo largo de los cinco títulos que componen dicha etapa, donde figuran los nombres: *El retorno de Aladino* (1968), *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1973) y *Mañana fuimos felices* (1974). Si bien es cierto que esta colección, producida en el corto lapso de seis años, tiene lugar en el tiempo de la consolidación de lo extraordinario en el país (y Adolph como una de sus figuras icónicas), apenas en la actualidad se ha rescatado y valorado su propuesta, mediante estudios sobre el género que se han ido publicando recientemente. González Vigil ubica el arribo de Adolph en el contexto de la Generación del 60 y realiza una sucinta descripción de su estilo literario:

En 1968 debutan tres autores de importancia para el futuro de nuestra narración: Alfredo Bryce (*Huerto cerrado*), José Antonio Bravo (*Las noches hundidas*) y José Hidalgo (*Cuentos al pie del mar*). [...] En ese mismo año también aparecieron otras obras de interés: *La sal amarga de la tierra* de Marcos Yauri Montero (1930) [...]; *Los juegos verdaderos* de Edmundo de los Ríos; y *El retorno de Aladino* de José B. Adolph (1933), multifacético narrador en el que la ficción –con matices grotescos– reclama toda la imaginación del lector; cultor marginal de especies “subliterarias” (que la petulancia juzga “espúreas”): la ciencia-ficción, la literatura fantástica y el relato de horror (González Vigil 2008: 73).

En desglose del segundo capítulo, podemos anticipar que: en el subcapítulo 2.1 ampliaremos estas nociones acerca del marco contextual que corresponde al autor, en otras palabras, la Generación del 50 y, puntualmente, la denominada Generación del 60. Todo ello

con el fin de disponer herramientas suficientes para comprender de qué manera se manifiesta y se extiende lo fantástico (moderno primordialmente) y el tema del doble, en las piezas que hemos seleccionado como corpus de este capítulo. Huelga destacar que uno de los rasgos esenciales del fantástico moderno, estriba en que la irrupción del plano sobrenatural, muchas ocasiones, ocurre hacia el interior del individuo original. Así, en el subcapítulo 2.2 observaremos cómo el doble yace en las cavidades más profundas de la consciencia del personaje, lo atormenta y lo somete en el plano onírico en el cuento “Sueños de manzanas y sangre”. En el subcapítulo 2.3, saltaremos algunos años hacia adelante para analizar un texto de uno de los cuentarios postreros de Adolph (*Los fines del mundo*): “Mi clon”. Acá, la Ciencia ficción y lo fantástico se fundirán, para arrojar un procedimiento del doble no antes visto en este trabajo y muy escaso en nuestra narrativa fantástica: el *Doppelgänger*, modalidad que se refiere a los gemelos, en el que uno de ellos, por lo general maligno y virulento, cuestionará si tales cualidades nefastas también son de dominio, tanto del individuo original como de una humanidad enferma y decadente de inicios del nuevo milenio. Por último, en el subcapítulo 2.4, presenciaremos cómo las realidades alternas se hacen presentes, en el relato “Puente”. Sin embargo, trataremos de demostrar que, de esas realidades o dimensiones paralelas, unas son reales y otras ilusorias. Por lo que, el alter ego que aquí se presenta, bien podría tratarse de una ilusión que, una vez más, causará estupor y desestabilización en los protagonistas. Esta ficción, si bien pertenece a la “etapa clásica” del autor, contiene ciertos componentes del tercer paradigma del género: el fantástico posmoderno, puesto que la propuesta de varios órdenes de realidad dentro de un mismo universo ficcional, como veremos, es una de sus mayores improntas.

Consiguientemente, arribamos al tercer capítulo, cuyo análisis comprende los tiempos actuales. Nos referimos, pues, a la época posmoderna y, pospuesto, a la posmodernidad de nuestras letras. En suma, tanto en la posmodernidad como en la literatura posmoderna la noción de realidad ha dejado de ser un concepto absoluto e inquebrantable, para ser múltiple y descentralizado. Ahora existen innumerables realidades gracias al desarrollo de la tecnología que nos permite, por ejemplo, habitar un mundo fabricado en el programa de una computadora o pertenecer a una comunidad que únicamente tiene comunicación a través de una red social. Por lo tanto, cada una de estas realidades se convierte en auténtica y autónoma de las demás (incluyendo el mundo objetivo); trazan y

ejecutan sus propias leyes; y, no requieren de una validación para existir. Bajo esta acepción, es complicado hablar de una literatura fantástica que distorsione o subvierta la norma de lo real, porque lo real ahora es una idea relativa a cada distinta constitución. No obstante, los teóricos más relevantes de la época contemporánea han observado que, por más proliferación de realidades que exista, cada una indefectiblemente tendrá su norma y lo fantástico puede irrumpir para transgredirla.

En adición a lo anterior, consideramos que la narrativa fantástica peruana del siglo XXI es un claro y ejemplar reflejo de la narrativa fantástica posmoderna mundial. No solo debido a la globalización, sino también por la inmediatez de la información que, hoy por hoy, existe. Los escritores peruanos conocen de primera mano los procesos y los cambios que se están gestando especialmente en Europa y Estados Unidos, desde los años 60, 70 y los han incorporado en sus novelas y cuentos. Ese es el caso del autor de culto, de quien cada vez se habla con más fuerza, Carlos Calderón Fajardo. A la fecha de elaborada esta investigación, ya se cuentan por decenas los artículos, ensayos, tesis y dossieres sobre su multifacética obra. En nuestro caso, claro, el enfoque se centrará en la faceta de lo fantástico de la narrativa calderiana. Y, en lo profundo de la misma, el tema del doble, como intentaremos demostrar, ocupa un sitio preponderante y bien podría ser el eje, el fundamento de lo fantástico en las novelas que hemos seleccionado como corpus del tercer capítulo.

Por consiguiente, para el análisis del tema del doble en la narrativa fantástica de Carlos Calderón Fajardo, hemos elegido, a diferencia de los dos autores anteriores, novelas que, a nuestro criterio, constituyen modelos que encierran el espíritu del género y de la obra calderiana en general. Respetando la disposición argumental de este trabajo, en el subcapítulo 3.1 se revisarán los conceptos fundamentales de posmodernidad, realidad y literatura posmoderna para, allí, poder interpretar la trilogía *Sarah* (compuesta por las novelas: *El viaje que nunca termina*, *La novia de Corinto* y *La ventana del Diablo*) con las herramientas teóricas que le competen a este contexto sociocultural y literario en el Perú y en el mundo occidental. Para el subcapítulo 3.2, intentaremos diferenciar al icónico personaje Sarah Ellen desde las visiones de la realidad objetiva, la memoria popular y la ficción literaria, siendo esta última la que permitirá el advenimiento de lo fantástico en la trilogía *Sarah*. Aquí, el tema del doble, una vez más, aparecerá en la modalidad de Orlando, por medio de los mundos alternos (los tres que acabamos de mencionar) y cómo en cada uno se reproducirá una Sarah

Ellen distinta, con la significancia que ello implica. En la segunda mitad del tercer capítulo, encontraremos sendos casos de lo que se conoce como el doble posmoderno, aquel que ya no responde a ningún parámetro o clasificación teórica y que, al igual que la realidad posmoderna, es vasto y heterogéneo. Así, en la novela *La novia de Corinto*, el primer caso del doble posmoderno que identificamos es a través del personaje Ismael Gonzales (o primer Ismael o Ismael original, como también lo llamaremos), que se trata de una alusión clara al líder del grupo subversivo Sendero Luminoso, por lo que, el tema de la parodia también se hará presente en este análisis. Ismael experimentará, por lo menos, tres casos de desdoblamiento que serán auscultados en el subcapítulo 3.3. Por último, en el subcapítulo 3.4, examinaremos otro importante, aunque casi inadvertido, caso de duplicación en *La novia de Corinto*: la dualidad Sarah Ellen/Rosalía Espichán (alias Lilith). Este tándem, como comprobaremos, tiene connotaciones siniestras; y, su objetivo final es Ismael quien (primero en la piel de uno de sus dobles) padecerá lo indecible antes de sucumbir. Así, el Ismael Gonzales original quedará íngrimo frente al gran monstruo. Lo que sugiere un anhelo de justicia por parte del autor, así fuese mediante el arte literario.

El capítulo cuarto, en consecuencia, procura vincular los paradigmas de lo inusual y del doble de cada una de las piezas analizadas individualmente, así como de la propuesta de los autores en conjunto. Esta integración se realizará a través de dos partes dispuestas en orden argumentativo. La primera consistirá en la definición de seis maneras (o variantes prodigiosas, o posibilidades metafísicas), identificadas por nuestra parte, en las que el sujeto percibe cómo su realidad es alterada, así como las características esenciales de cada una de ellas. Para respaldar las aseveraciones que surgirán recurriremos a claros ejemplos de cada caso planteado, extraídos de las situaciones fantásticas acaecidas en las nueve obras narrativas que componen nuestro corpus. Así, tomando como base estas seis variantes prodigiosas, la segunda y última parte del cuarto capítulo consistirá en una propuesta de tipología del doble fantástico peruano, tomando en consideración los presupuestos de la época, las tres etapas de lo fantástico, las cuatro modalidades fundamentales del doble, la perspectiva del sujeto, los rasgos particulares de los distintos relatos, y la descripción de cada caso detectado. Finalmente, el capítulo cierra con una reflexión del estrecho vínculo entre el tema del doble (como subcategoría de lo fantástico) con la muerte, dentro de un marco ontológico que atraviesa al ser y todo cuanto lo circunda.

Para concluir la introducción, nos gustaría agregar algo. En el proceso interpretativo y de desentrañamiento de los textos, advertimos que existe una constante, sino en la totalidad, en la gran mayoría de ellos. Cada pieza de nuestro corpus, tarde o temprano, trasluce una profunda inquietud del autor sobre la sociedad, y más allá de eso, sobre el mundo y el universo que lo rodea. Ello nos genera la sospecha de que nuestros tres autores tuvieron una fuerte inquietud filosófica de fondo (reflejada sutilmente en el tratamiento del tema del doble en sus obras), en cuanto al misterio del ser, su existencia y su lugar en el macro espacio que bien pudiera ser, en definitiva, el fondo de la literatura fantástica universal.



## MARCO TEÓRICO

### Consideraciones preliminares

El presente marco teórico procurará sintetizar los principales conceptos de la teoría general de la literatura fantástica y de los tratados primordiales que se han desarrollado sobre el tema del doble en literatura; herramientas con las que analizaremos las obras que componen el corpus de la presente tesis. De esta manera, este espacio está deparado específicamente para reparar en las definiciones de los distintos conceptos, nociones y categorías a las que recurriremos a lo largo de este trabajo, sin tener que explicarlas a detalle en el desarrollo de los capítulos.

Así, podemos comenzar señalando que el escritor de lo inusual recurre a ciertos procedimientos para provocar la irrupción de lo sobrenatural en una narración. Estos procedimientos se cumplen a nivel del discurso, (el cual posee sus propias gramáticas, que siempre están regidas por una norma establecida), es decir, a través de mecanismos técnicos, temáticos y semánticos destinados a generar en el lector una sensación de desconcierto (efecto fantástico). En otras palabras, estos mecanismos se producen a nivel de la escritura y, por tanto, a nivel del lenguaje. Porque, en definitiva, lo fantástico “[...] se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación” (Todorov 25), sostiene Todorov y prepara el campo donde, efectivamente, lo fantástico está construido y yace completamente en el lenguaje o nivel semántico, dicho de otra manera.

De igual modo, gran cantidad de los teóricos del género concuerdan en la importancia del lenguaje. La crítica literaria francesa Irene Bessièrre, asimismo, habla de dicha importancia, en este caso, sosteniendo que lo fantástico constituye en sí un discurso propio, discurso que se debe y apela a las normas y leyes gramaticales para, por medio de ellas, mostrar aquello sobrenatural que invade nuestra realidad:

En este sentido, el relato fantástico es el lugar en que se ejerce perfectamente el trabajo del lenguaje, tal como fue definido por el crítico alemán André Jolles. El discurso cultiva, fabrica y evoca. Toda descripción es una confirmación, una reconstrucción de lo real, y, como evocación, la presencia de una realidad otra (4).

Podemos colegir, por consiguiente, que en el texto fantástico transitan dos niveles claros y delimitados: el nivel de contenido, que se refiere a las temáticas que abordan las composiciones; y, el nivel de la forma, que no es otro que el de las palabras. Es solamente, a partir de la certeza del influjo decisivo del lenguaje en los mecanismos y recursos que posee una novela o cuento, que podemos determinar qué hace fantástico a un relato. Es entonces, mediante las grañas, que el lector va descubriendo la naturaleza disidente y transgresora de la ficción fantástica. Y este constituye –en términos del teórico contemporáneo español David Roas– una amenaza inminente a la realidad:

Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables (Roas 2001: 8).

De tal modo, si nos referimos al universo natural como el aprehensible, palpable, esto es, consecuentemente, racional y todo aquello que lo sostiene y lo edifica es un sistema riguroso de normas y leyes inmutables. Es por eso que Roas habla de una transgresión, porque la amenaza de lo fantástico estriba, precisamente, en la violación de estas leyes; así, la llegada de lo desconocido y extraño da cuenta de que la norma no solo es cuestionada, sino también inexistente, pues esa nueva realidad carece de cualquier tipo de orden y regularidad. Esto lo corrobora Susana Reisz, en su célebre trabajo “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, al resaltar que el acaecimiento del hecho inaudito cuestiona la noción de realidad que una composición esté representando:

Uno de los rasgos distintivos de las narraciones fantásticas no es, por tanto, el hecho de que el suceso juzgado imposible esté presentado de tal manera que no se pueda saber si ocurrió realmente o no [...], sino el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas (Reisz 2001: 216).

Así, enmarcarnos en el contexto de una realidad (coordenadas histórico-culturales en palabras de Susana Reisz), dará como consecuencia la transgresión o subversión, como la dictamina el psicoanalista y teórico literario francés Jean Bellemin-Noël: “Por definición, lo novelesco presenta lo imaginario como real; lo fantástico, además, y al mismo tiempo, crea la duda sobre este tipo de realidad, la instala en su estatuto ficticio mediante una especie de subversión” (Bellemin-Noël 2001: 110).

## Lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico

Sin más preámbulo, consideramos preciso referirnos a los tres conceptos fundamentales que constituyen la esencia de la literatura fantástica: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico puro. Términos acuñados y desarrollados por Todorov, cuyas postulaciones son consideradas la piedra angular de la teoría del género y han marcado el camino para la aparición de las reflexiones de los pensadores que lo sucedieron, quienes han desarrollado sus teorías a partir de esta tríada de conceptos que abordaremos a continuación. Así, lo extraño, en primer lugar, se antepone a lo fantástico, puesto que se pretende una explicación razonable al hecho insólito, pero como esta tarda en presentarse, la incógnita y la incertidumbre se mantienen por buen tiempo. Al respecto, Todorov señala:

[...] por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. [...] La pura literatura de horror pertenece a lo extraño; muchas obras de Ambrose Bierce podrían servirnos aquí de ejemplo (Todorov 35).

Lo maravilloso, en segundo lugar, a diferencia de lo extraño (que vendría a ser algo singular, puesto que tiene un sitio definido, un sitio concreto, puntual, que no va más allá de la explicación que ha podido obtener), es considerado plural, porque sus posibilidades son múltiples, vastas, infinitas. Todo es posible en el terreno de lo maravilloso que se amplía y regodea en la credulidad consciente del lector. La explicación aquí no es necesaria. Su connotación de irrealidad no atemoriza y provoca un leve asombro. Sostenemos lo afirmado en la siguiente apreciación de Bessière:

La no realidad introduce siempre la pregunta sobre el acontecimiento, pero ese acontecimiento es un ataque contra el orden del bien, del mal, de la naturaleza, de la sobrenaturaleza, de la sociedad. Así como lo maravilloso es el lugar de lo universal, a lo fantástico le corresponde el de lo singular en el sentido jurídico. Todo acontecimiento, en este tipo de relatos, es una excepción. Lo maravilloso exhibe la norma; lo fantástico expone cómo esa norma se revela, se realiza, o cómo no puede ni materializarse ni manifestarse (Bessière 7).

Es así que, en tercer lugar, lo fantástico –que desorganiza la razón– se encuentra en medio de los dos conceptos previos, puesto que, en las vicisitudes sobrenaturales que se

presentan en el cuento, este bien podría deslizarse hacia uno u otro, según la capacidad de explicación que se tenga del fenómeno sobrehumano. En breves palabras: si el fenómeno tiene una explicación insólita pero posible, la historia pertenecerá al orden de lo extraño; y, si dicho suceso es inviable bajo cualquier punto de vista, pero su explicación está demás, será considerado maravilloso. Por lo tanto, la vigencia o prevalencia de lo fantástico está en constante tensión. Así, en el momento que se encuentre una explicación, o se deje de buscarla, este desaparecerá, porque su esencia es la incógnita. Todorov lo explica así:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov 31).

### **Marco sociocultural**

Un suceso no es juzgado como posible o imposible por su ocurrencia o no en el mundo real, sino por estar sujeto a un consenso que obedece a ciertos parámetros socioculturales preestablecidos en un lugar y época determinados. Observemos cómo la teórica y crítica literaria argentina Ana María Barrenechea, lo explica en uno de sus artículos referenciales:

Lo anormal es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión [...]. Por mucho que algunas corrientes críticas deseen o hayan deseado separar radicalmente el texto del orbe extratextual, es indudable que éste subyace en toda lectura. Aunque una obra organice su mundo imaginario con códigos de tiempos y lugares remotos siempre será leída contrastando con los del lugar y tiempo de la lectura (Barrenechea 2007b: 74).

Por lo tanto, es una civilización específica la que determina la normalidad o anormalidad de un suceso. Por otra parte, debido a que la obra literaria no es un producto aislado de la sociedad, se remite igualmente a códigos sociales preestablecidos. En ese sentido, se establece la relación del texto con el mundo: “Lo fantástico exige, así, la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual” (Roas 2011: 22), comenta David Roas en una obra que aborda puntos claves de la teoría del género. En adición a lo anterior, una composición fantástica –dependiendo de la época– debe presentar un cierto grado de veracidad, de lo contrario no sería fantástico sino

de fantasía (donde los sucesos extraordinarios que describe, no solo son aceptados por parte del lector sin cuestionamientos, sino que son condición *sine qua non* de la categoría). Es así como, en este punto de nuestra reflexión, consideramos necesario abordar el importante concepto de la verosimilitud, tan disperso como inmanente a lo fantástico. Sobre una definición de este concepto y su relación con lo inusual, la teórica argentina Rosalba Campra, en una de sus obras recientes, realiza la siguiente apreciación:

[...] el hecho fantástico es, por definición, inverosímil. Lo fantástico debe entonces, para ser aceptado como verdadero dentro del mundo del relato –o por lo menos para que el lector se interrogue sobre su posibilidad de verificación–, encontrar formas de convalidación de lo que propone como su verdad. [...] el concepto de verosimilitud es por lo menos doble: lo que se conforma a la opinión pública, y lo que se conforma a las leyes del género. Pero en cualquiera de los dos casos se trata de una convención, es decir, de un hecho cultural. La verosimilitud no es sino un tipo de consenso a veces percibido como tal, a veces no, pero de todos modos sujeto a la mutabilidad histórica (Campra 2008: 68, 69).

Comprobamos, de este modo, lo expuesto líneas atrás. Es el marco sociocultural y no una concepción individual lo que determina la fidelidad de los hechos presentados en la ficción. Sin embargo, a pesar de ello, el relato fantástico, de entrada, se muestra como inadmisibile, es decir, inverosímil. Conjeturamos, así, que el texto fantástico tiene que ser verosímil a pesar de su inverosimilitud. Esta paradoja da cuenta de la complejidad que implica escribir literatura de esta índole, puesto que lo fantástico debe encontrar formas de revalidación de la realidad que proyecta; “[...] lo verosímil se alcanza no por la mención de un hecho en lugar de otro (uno realista en lugar de uno fantástico), sino por el modo en que el hecho es presentado, por la necesidad interna del relato” (García Ramos 93), advierte el crítico literario español Arturo García Ramos, consecuentemente, la necesidad interna de la obra plantea un estrecho vínculo con la realidad; que es, en definitiva, lo que alcanzamos a comprender del vasto universo que nos rodea. En definitiva, comprendemos que para el acaecimiento de lo fantástico es preciso partir de la conciencia de que, ante todo, existe un mundo natural que nos rodea, o lo que solemos llamar realidad, y situarnos en él. Teniendo una clara idea de lo que es la realidad y que allí nos encontramos (tanto en el mundo objetivo como en una ficción), podremos luego contrastarla con lo que escapa a ella. Así lo manifiesta Rosalba Campra en otro de sus textos:

Así, por ejemplo, se habla de realismo del *Poema del mío Cid*, o de los dramas de Shakespeare, según parámetros que no siempre son evidentes, a no ser que el juicio se funde de modo implícito en adhesión a la realidad, lo que en principio quiere decir reducción del

mundo a lo cotidiano, a la causalidad manifiesta; lenguaje «transparente», etc (Campra 2001: 155).

Se podría decir que ya está fuera de discusión la importancia de comprender y ubicarse en un marco sociocultural concreto o, en términos de Susana Reisz, comprender y ubicarse en la normalidad, en el orden preestablecido, para que allí lo fantástico intervenga, trocando, torciendo o tergiversando dicho orden:

Los imposibles fantásticos se ubican siempre en un contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas y bien conocidas, en el marco de la ‘normalidad’ cotidiana [...]. Y así como los imposibles feéricos tienen la función de suprimir el ‘desorden’ –el orden ‘injusto’– del mundo cotidiano y de restablecer un orden ideal, en consonancia con las exigencias ético-ingenuas de la mentalidad comunitaria, los imposibles fantásticos cumplen una función en cierto modo opuesta: la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las ‘verdades’ recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (2001: 206).

## **La vacilación**

Este corto preámbulo ha tenido como objetivo resaltar la idea de que, en principio, sin la irrupción abrupta de una violación a la noción de realidad establecida no podemos hablar de la presencia de lo fantástico en una historia. Vemos, pues, que, ante dicho acaecimiento, el lector no comprenderá lo que sucede, se encontrará en una zona no delimitada (o de oscura delimitación) y no sabrá ni cómo ha caído allí ni lo que ocurrirá. A este procedimiento se le conoce con el nombre de vacilación, aporte fundamental de la teoría de Todorov, que resulta una conclusión lógica de su tesis, puesto que, mientras un relato se mantenga en el vilo de lo fantástico (no se decante por lo extraño o lo maravilloso todavía), el lector experimenta una sensación constante de incertidumbre, de vacilación. Hemos creído oportuno considerar los criterios expuestos hasta el momento, con el fin de obtener los instrumentos mínimamente necesarios para comprender este concepto, que es central en la teoría del género: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov 19). Así, lo fantástico es o se manifiesta cuando el sujeto o protagonista de la historia (personificación, muchas veces, de los cuestionamientos y anhelos del autor) experimenta vacilación frente a un hecho insólito, sobrenatural posiblemente, y ese sentimiento, en la gran mayoría de los casos, es compartido por los lectores, quienes

empatizan, se identifican con aquel sujeto y vacilan junto con él. La vacilación es el dispositivo esencial de lo fantástico y, por ese motivo, su presencia es imprescindible en los tres paradigmas del género: el clásico, el moderno y el posmoderno. Muchos teóricos se han hecho eco de esta importante noción y han tratado, o bien de aportarla o bien de interpelarla. Bessière, por ejemplo, la equipara con una adivinanza (o incógnita), que tiene la connotación de que esta puede ser resuelta y que, por tanto, el enigma no es del todo incomprensible y se trata de un saber extraño, pero descifrable: “[...] el relato fantástico asocia la incertidumbre con la convicción de que un saber es posible: sólo es necesario ser capaz de adquirirlo. El caso solo existe a partir de la incapacidad del héroe de resolver la adivinanza” (Bessière 11).

Colegimos así que la vacilación es inmanente a la adivinanza o, lo que es lo mismo, a la duda, a la interrogante, a todo aquello que no brinda certeza dentro de la narración; aquello donde nuestra percepción de la realidad (como si contempláramos un cuadro surrealista) y nuestro lugar en ella son puestos en tela de duda. David Roas, por su lado, reafirma que la condición *sine qua non* de lo fantástico es la vacilación y que la ausencia de la misma, convertiría al cuento o novela en otra expresión dentro de lo literario: “Esa ausencia de vacilación eliminaría el posible componente fantástico de un relato que, por el contrario, y a mi entender, pertenece sin duda a dicho género” (Roas 2001: 35).

Bellemin-Noël, a partir del concepto de vacilación, incorpora la noción de lo 'fantasmagórico'. En sus estudios, el teórico francés se explaya en el fantasma y las distintas derivaciones de la palabra que, en definitiva, se refieren a aquello ininteligible y espectral, amorfo e ingobernable que se presenta en la colisión de lo natural con lo sobrenatural:

Designamos con el adjetivo sustantivado *fantasmagórico* (en atención a la etimología: el arte de invocar a los fantasmas en la escena pública) *el conjunto de procedimientos que caracterizan el género fantástico en tanto que constituido por relatos literarios*. Es decir, el proceso según el cual un relato se muestra de tal manera que al final no se sabe qué explicación dar a los acontecimientos presentados (108).

En adición a lo anterior, el fantasma es también el enigma y su halo es descomunal e inquietante. Asimismo, pensamos que tampoco resulta una mera coincidencia que este vocablo elegido por el psicólogo francés tenga una notoria similitud con el género (fantasmagórico/ fantástico). Finalmente, huelga mencionar que la manera cómo el relato desestabiliza a los lectores se encasilla en el nivel de la técnica y esta, de cierta forma, obedece al paradigma de lo fantástico al que pertenece. En los párrafos que vienen a continuación, nos detendremos en este capital aspecto.

## El fantástico clásico

Al arribar a este punto, es preciso indicar que el núcleo de nuestra propuesta se basa en el presupuesto de que lo fantástico (y el tema del doble) es un género que, como todo producto artístico y social, ha ido transformándose y evolucionando con el paso del tiempo. Son múltiples las posturas que defienden aquello. Aducen que, transcurrido un lapso importante, acontecen fenómenos sociales determinantes que indefectiblemente afectan al arte; y, por tanto, los componentes y características de lo fantástico se han modificado también, y responden a las exigencias de ese nuevo periodo sociohistórico. Uno de los teóricos que ha terminado reconociendo dicha evolución es David Roas, en un artículo donde explora lo fantástico desde distintas aristas, como, por ejemplo, la posmodernidad. Estas apreciaciones han influido en otros críticos contemporáneos y coterráneos suyos, como Juan Herrero Cecilia Y Ana María Morales:

En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del lector en el universo narrativo. No obstante, todo esto no implica una concepción estática de lo fantástico, pues éste evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad (Roas 2009: 105).

Es por tal motivo que –a partir de la relación variable del ser humano con el mundo, lo que ocasiona que la concepción de realidad del lector varíe–, lo fantástico varía de acuerdo con ello. Debido a que, como hemos apuntado, si existe un componente indispensable para que un relato sea considerado fantástico ese es que subvierta la concepción de realidad imperante en cada época. De esta manera, el propio Roas subraya que la realidad es un punto de referencia necesario para comprender lo fantástico que, invariablemente, representa una ruptura de esa normalidad preestablecida:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendiente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes mencionada se produzca, es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana (2001: 24).

Conjeturamos así, que en la articulación de la literatura fantástica (comenzando por la clásica) existen dos grandes universos, claramente diferenciados: el natural o posible y el sobrenatural o imposible. Y, si lo posible, por lógica secuencia, es el universo normal y común, el sobrenatural, por tanto, será el extraño o anormal, como lo sostiene Irene Bessièrre:

El relato fantástico reúne y cultiva las imágenes y los lenguajes que, en un área sociocultural, parecen normales y necesarios para fabricar lo absolutamente original, lo arbitrario. Lo extraño solo existe por la evocación y la confirmación de lo que está comúnmente admitido; lo fantástico, por la evocación y la perversión de las opiniones recibidas relativas a lo real y a lo anormal (Bessière 4).

Y puesto que la realidad (insistimos, en literatura) representa lo cognoscible, lo palpable, o sea, lo familiar y aquello que se ubica en nuestro terreno, lo sobrenatural vendría a ser lo ajeno y lejano, lo que está fuera de nuestro entendimiento y de nuestro radar de captación; en definitiva, lo otro, todo lo que constituye la alteridad. Lo fantástico, cabe señalar, no es la alteridad, sino la expresión (literaria) que la pone en evidencia. Así, por ejemplo, lo entiende Roger Bozzetto:

Mientras que el texto no fantástico propone los medios de poner en evidencia la presencia de lo idéntico o de lo semejante y se concede los medios de enunciarlo, el texto fantástico anuncia la presencia de lo indecible (la otra cara de lo decible) -a saber, la alteridad- sin poder enunciarlo (Bozzetto 2001b: 234).

Para muchos autores este, precisamente, es el eje de lo fantástico, su motor, la esencia que desencadenará la mentada vacilación. Ese es el caso, por citar un ejemplo, del teórico español Antonio Ballesteros quien –en su pormenorizado estudio donde desglosa el tema del doble, basándose en el mito de Narciso en la literatura inglesa victoriana – contundentemente afirma:

La literatura fantástica parece haberse preocupado a lo largo de su historia de manifestar y sacar a la luz esas interrelaciones entre el «yo» y el «no yo», entre el «yo» y el «otro», entrando este último en la perspectiva de la alteridad, aquello que es diferente y que existe como tal, y que pertenece a un ámbito que ha sido silenciado por la cultura dominante, y de ahí su identificación con lo «demoníaco», con el lado negativo que el ser humano presenta en su interior (Ballesteros 40).

El concepto de alteridad resulta complejo, interesante y ambiguo (debido a su naturaleza difusa). Una vez que hemos abstraído la realidad de la no realidad, la primera tiene forma legible y clara; la segunda, carece de forma, rompe por completo con los parámetros de percepción. No se trata de un “otro” con una forma diferente, se trata de un “otro” cuya forma es ininteligible o inclusive inexistente, pero está ahí. Por lo tanto, la alteridad bien podría ser solo una presencia que representa absolutamente lo opuesto de este lado de acá: “En lo Fantástico, se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo «otro posible» ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo «otro que sin embargo está ahí»” (Bozzetto 2001b: 227).

Esa “presencia”, por su condición difusa y disociadora, se vuelve inquietante y deja al lector con una sensación de zozobra permanente, de vacilación y, por tanto, se trata de una alteridad malhadada, desasosegadora. Así, la crítica británica Rosemary Jackson comprende que “Desde un mundo racional, «monológico», la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo «loco», lo «malo»” (Jackson 2001: 143). Si la no realidad es la alteridad y esta es, de alguna forma, malévola, lo real representa lo noble, aquello que conlleva beldad. En consecuencia, no estamos hablando de una relación armoniosa entre la realidad y la no realidad, sino de un enfrentamiento o, aún más, de una colisión entre ambas. “Todo esto nos lleva a afirmar que cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad»), no se produce lo fantástico” (Roas 2001: 10), advierte David Roas, quien va más allá y nos da a entender que lo inusual no puede ser alumbrado en el contexto de una interacción sutil y amable entre lo natural y lo sobrenatural, sino de una colisión, cual Big Bang, en el que el enfrentamiento cruento entre ambos universos, da como resultado el nacimiento de un tercero: lo fantástico.

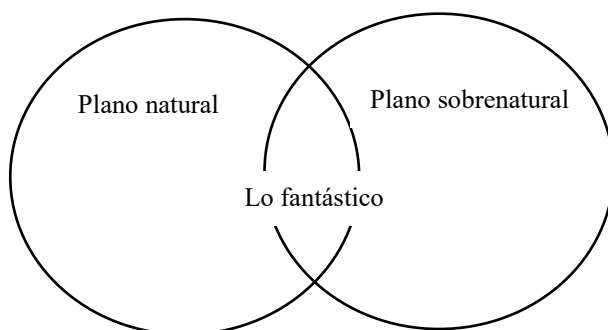
En tal sentido, determinamos que lo fantástico ocurre de improviso, producto del caos y el vacío generados por el desentendimiento entre lo natural y lo sobrenatural. “Lo fantástico es, pues, ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, y no sustitución total del universo real por un universo exclusivamente prodigioso” (Caillois 1965: 161), comenta el crítico y pensador francés Roger Caillois, quien fue uno de los primeros en proponer que lo fantástico es una irrupción súbita en la normalidad cotidiana, pero que eso no implica una invasión completa de lo sobrehumano. Se entabla, pues, una zona difusa en que ambos órdenes están teniendo contacto o, dicho de otro modo, una pugna. Por consiguiente, podemos inferir que la intrusión de lo sobrenatural en una composición, se produce por medio de un efecto fantástico en un momento dado y este genera aquella consabida sensación de incertidumbre. Así, podemos concluir que el efecto fantástico produce la vacilación en el lector, porque es a través de él que el universo de lo indecible irrumpe en el cognoscible. En palabras de Bellemin-Noël los efectos fantásticos son: “[...] un conjunto de procedimientos que parece tener un papel principal en las obras fantásticas, y que juega ese papel en tanto que conjunto, incluso aunque se module cada vez de forma diferente” (Bellemin-Noël 2001: 133).

La irrupción de lo sobrehumano muchas veces se produce de forma sutil. No se ahonda en el hecho sobrenatural, solo ocurre y su estela tiene que ser lo suficientemente fuerte para que el lector vacile durante largo tiempo. En el fantástico clásico, dicha intrusión se da de forma súbita. Lo sobrenatural invade lo natural, y no de una manera clara. En suma, lo fantástico se hace presente de un momento a otro; empero, una vez instaurado, su erradicación (para llegar a lo extraño o lo maravilloso) podría tratarse de un proceso denso y lento. Inclusive la resolución no está garantizada y el sujeto protagonista y el lector deambularán por sendas oscuras y pantanosas, o sea, en la incertidumbre. Lo fantástico roza el umbral y el individuo protagónico y el lector intentan franquearlo, pero siempre estarán sometidos a la gran trampa. Se trata de una trampa porque la literatura de lo inusual dispone de múltiples recursos para mantenerlos atrapados. Estos recursos (efectos fantásticos) intentan destruir los nexos de lo natural. Ahí radica lo fantástico, en definitiva, que no es el umbral en sí, pero mora en él, en la misma frontera de estos dos universos excluyentes.

En definitiva, el fantástico clásico plantea un enfrentamiento de lo natural contra lo sobrenatural; lo posible versus lo imposible; lo normal frente a lo anormal. Rosalba Campra lo aporta con la inserción, a su vez, de la noción de “choque” y el término “violación del orden natural: “Ahora bien, el aspecto más rico en posibles desarrollos, que Todorov apenas menciona y es más explicitado por Barrenechea, es la noción de «choque», de violación del orden natural, implícita en el universo fantástico” (Campra 2001: 159). Más adelante, lo va a complementar con la idea de que no solo estos dos universos antagonistas chocan y allí se produce lo fantástico, sino que en una región determinada (imaginemos una intersección, hablando de teoría de conjuntos), ambos coinciden y se superponen y en dicha intersección, o zona superpoblada, lo prodigioso tiene asidero. Aquí la exposición de Campra:

Con una motivación o sin ella (problema a definir en otro nivel) se produce una superposición que lleva a A y B a coincidir total o parcialmente, de modo momentáneo o definitivo: son todas posibilidades que quedan abiertas y que definen un universo de significaciones que varía según el período histórico y el autor, pero en el cual se perfila una realidad donde la certeza ha desaparecido (Campra 2001: 167).

Proponemos el siguiente diagrama de Venn para graficar mejor lo expuesto:



## El fantástico moderno o *neofantástico*

Es así como, al denominado fantástico tradicional o clásico le sucede el fantástico moderno (en términos de Omar Nieto o Ana Gonzáles Salvador) o *neofantástico* (según la denominación del crítico literario argentino Jaime Alazraki). Para acercarnos a este nuevo paradigma del género, partamos del aspecto según el cual, en el fantástico clásico, uno de los componentes primordiales de sus cuentos es el de generar, además de desconcierto, un marcado sentimiento de temor en el lector. Si bien el miedo no es una condición *sine qua non*, da cuenta de una emoción fuerte que –únicamente a partir de la vacilación– está latente. Consecuentemente, al haberse trastocado los parámetros de realidad en el fantástico moderno o *neofantástico*, sus textos pueden pasar por alto al miedo. Observemos el siguiente fragmento de un importante estudio de Alazraki, donde alcanza un doble propósito: analizar la obra narrativa de Julio Cortázar y exponer sus aportes a la teoría de lo fantástico, bajo la concepción de esta nueva expresión desarrollada por él:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esta ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico (Alazraki 1983: 20).

En suma, el fantástico moderno o *neofantástico* plantea una nueva percepción del mundo, donde el relato establece una segunda realidad sobrenatural, de carácter difuso, incierto; donde, como es de suponer, las leyes naturales son subvertidas parcial o totalmente. Es así que, el moderno, a diferencia del clásico o tradicional, presupone, en principio, la ausencia del cuestionamiento del suceso sobrenatural, porque aquello que conocemos como realidad es un lugar, ciertamente, ininteligible de por sí, extraño, borroso e incomprensible para la mente humana y, por tanto, no ajeno a aquella alteridad que se presenta como extraña y difusa también. El mundo que nos rodea es indescifrable y, de este modo, ya no existe un cuestionamiento de la norma ni una dubitación y la esencia del género se ha visto trastocada. Por lo tanto, esta segunda realidad, asimismo, presupone una ampliación de las posibilidades de la realidad primera y de la noción que tenemos de la misma (que no es en modo alguno – como hemos visto– estable, inmutable e inteligible). Es, ciertamente, lo sobrenatural en toda regla, se confunde con la primera y engaña (porque se mantiene enmascarada) tanto a los individuos protagónicos como a los lectores (aunque a veces el lector puede sospechar y/o

exasperarse de la atmosfera extraña que envuelve la lectura). Además está decir que sus posibilidades son infinitas las que, en el plano ficcional por supuesto, responden a las propuestas y estéticas de los distintos autores del género quienes, en sus ficciones, han alumbrado una nueva bifurcación de este plano sobrenatural, ominoso y amorfo que es, en definitiva, esta segunda realidad.

De las múltiples bifurcaciones de esta segunda realidad que se pueden plasmar en un texto *neofantástico*, tenemos, por ejemplo, lo maravilloso por su condición de inhibir el cuestionamiento del hecho extraordinario, tal como lo hemos visto en los cuentos de hadas o en el realismo mágico. Otra realidad que se ha considerado representativa de este nuevo fantástico es el mundo interior del sujeto protagonista; la que involucra distintas expresiones como: el reino onírico, las alucinaciones o desvaríos, los ataques de esquizofrenia, los estados de trance o, inclusive, los delirios producto de alucinógenos. Todas ellas dan cuenta de un viaje que realiza el personaje hacia lo más profundo de su consciencia y, allí, las situaciones y posibilidades más inauditas pueden acaecer, al igual como sucede en el plano sobrenatural del fantástico clásico. Algunos teóricos consideran al mundo interior del personaje como la expresión fantástica moderna o *neofantástica* por antonomasia, empero, ello no significa que sea la única.

Sin embargo, puede llegar un punto en el que protagonistas (y lectores) comiencen a reparar en el porqué de esos fenómenos anómalos. En tal sentido, David Roas observa que, si bien es cierto, existen muchos factores de la realidad que están fuera de nuestra comprensión, de hecho, tenemos una idea de la misma; de lo que puede y no puede ocurrir en lo real cotidiano y, de ese modo, abre otro camino en la teoría de Alazraki, con el objetivo de continuar generando nuevos puntos de vista y caminos por donde puede transitar el género. Pero siempre desde el fundamento primigenio de que lo fantástico, definitivamente, infringe las normas establecidas y tenidas como reales, sea de la parcela que sea. Así, Roas concluye:

Pero he advertido que dicha concepción sólo da en parte la razón a Todorov y a Alazraki porque si bien es cierto que la filosofía posmoderna justifica perfectamente esa idea<sup>6</sup>, nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejos vivos [...]. Por lo tanto, poseemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos y nos permite, en última instancia, plantear la dicotomía normal / anormal en la que se basa todo relato fantástico (Roas 2001: 37).

---

<sup>6</sup> La idea de que ya no existe un solo estatuto de realidad ni una concepción de realidad única y absoluta.

Así, en los primeros reparos de los actores involucrados, comienza a entablarse una tensión entre la primera y la segunda realidad. Nótese que nada de lo hasta ahora expuesto ha abordado el aspecto crucial de cómo y cuándo se produce la vacilación; es decir, cómo esta nueva concepción de la realidad del fantástico moderno es puesta en entredicho y, de ese modo, generar el imprescindible (en todos los períodos) efecto fantástico. Para este fin, revisemos el siguiente fragmento de la disertación del crítico literario mexicano Omar Nieto, en su referencial obra *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema de evolución de lo fantástico*, que ofrece nuevas luces sobre esta discusión:

Si lo fantástico clásico estaba dado por un esquema de irrupción lineal del elemento sobrenatural sobre el real; el fantástico moderno se definiría por un modelo emergente, en el que lo sobrenatural se “ocultaba” naturalizándolo para luego hacerlo emerger mediante una epifanía, produciendo así el efecto fantástico (Nieto 175).

En consecuencia, colegimos que esta es la principal distinción del fantástico moderno del clásico: la vacilación, en el moderno, ocurre a posteriori (mediante una epifanía un caer en cuenta de la anormalidad subyacente) y no de inmediato como en el paradigma clásico. Así, el cuestionamiento llega como producto de un acto reflexivo y no de un sentimiento espontáneo e irracional, como ocurre en la primera etapa del género. Lo sobrenatural, que en la etapa precedente resultaba notorio, aquí ha llegado maquillado, ha sido engañoso y, por tanto, no resulta de fácil reconocimiento para el individuo. Tuvo que pasar por todo un proceso para que este comprendiera que su entorno es anormal y entonces llegue la epifanía y, con ella, el consabido e imprescindible efecto fantástico.

### **El fantástico posmoderno**

Y es por medio de la comprensión y evolución de la noción de realidad y el recorrido epocal que hemos trazado, que arribamos al tercer paradigma del género: el fantástico contemporáneo o posmoderno. En primer lugar, cabe señalar que esta nueva expresión surge a partir del advenimiento de la posmodernidad, inicialmente, y de la literatura posmoderna, ulteriormente. Profundizaremos en estos conceptos en el tercer capítulo de la presente tesis. Ahora lo que nos compete, a manera de punteado, es poner a consideración los postulados básicos de estos conceptos en conjunto. Así, según David Roas y Omar Nieto, la idea de

realidad en la posmodernidad ha perdido por completo su condición de verdad absoluta, para convertirse en una ilusión o un simulacro (término acuñado por el filósofo Jean Baudrillard a propósito de sus estudios sociales posmodernos): “Si la realidad y las entidades de la realidad, no son más que discursos aprobados mediante un consenso, por un rango de uso, la Verdad es ilusoria y arbitraria” (Nieto 167). Así, resulta sencillo deducir que, con el avance de las ciencias, lo que en épocas remotas era tenido como irrealizable, hoy en día puede ser factible y, por tanto, la percepción de la realidad (ahora tenida como un constructo), de lo admisible ha mutado y lo fantástico debe encontrar otros mecanismos y vías para conseguir desestabilizar al lector, que es su constante en la línea imperecedera del tiempo. En complemento de lo expuesto, más adelante, Nieto apunta:

Así, lo fantástico se nutre del cambio en el concepto de realidad, como ha sucedido a partir del rompimiento de la idea antropocéntrica del universo con Copérnico; la idea de la Creación divina por la teoría de la evolución de las especies de Darwin; las revelaciones sobre el comportamiento humano a partir de Marx y Freud, y ya entrado el siglo XX, en las posibilidades en la concepción del espacio y el universo con la teoría de la relatividad de Einstein, en la cual se refuta la existencia de un espacio y un tiempo estable (Nieto 177).

Desde esta concepción emergente, la literatura posmoderna, contempla la reproducción de múltiples realidades, todas y cada una válidas y autónomas de las demás. Y, consecuentemente, en lo fantástico posmoderno no existe un imposible absoluto. Todo, desde una parcela determinada, puede ser posible, para una; o, imposible, para otra. Es decir, debido a la proliferación de distintas realidades, cada una establece sus propios estatutos de verdad, por lo que es preciso situarse en alguna, para allí comprender su concepción de lo que es real, para que, en ese momento, lo fantástico (posmoderno) abra el umbral y alcance su efecto desestabilizador y perturbador. Posiblemente, este es el eje tanto de la literatura posmoderna en general como del fantástico posmoderno. David Roas las compara y termina su reflexión, recalcando que, si bien pueden resultar artificiales, las realidades emergentes se han apoderado del mundo contemporáneo y su valía es incuestionable:

En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entra dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe. Pero al mismo tiempo, la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna (sigo hablando en sentido general) presentan reveladoras coincidencias, algo que los críticos han pasado por alto. Por caminos diferentes, ambas impugnan la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria (2009: 113).

Las elucidaciones precedentes nos llevan a concluir que lo fantástico, en la época posmoderna, continúa vigente puesto que, como hemos enfatizado, por más que exista un sinfín de distintas realidades, todas ellas contemplarán lo normal y anormal bajo su propia y particular óptica, y allí la narrativa de lo inusual tiene campo abierto para operar. Del concepto posmoderno de simulacro, el historiador y crítico literario franco-ruso Wladimir Troubetzkoy, en su obra *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, articula lo fantástico con la filosofía platónica para desarrollar una teoría en la que el doble, en sus diferentes etapas, representa también un simulacro, una copia, una representación y, quizá, de este modo, se constituya en otra realidad desarraigada y autónoma:

Le double est une reproduction, une représentation, une présentation à nouveau, il est une production seconde, à qui Platon, certes, dénie toute dignité ontologique : le double n'est que le simulacre de l'apparence, il se situe en deçà du réel et de l'idée (1996: 2).<sup>7</sup>

Por su parte, en diálogo con este postulado, Roas comenta:

En ambos casos, no se niega la realidad, sino que se evidencia –por caminos diversos– que nuestra percepción de esta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos. Cuestionamos nuestro conocimiento (Roas 2011: 98).

Esto quiere decir que –dado que lo fantástico tiene más valía que nunca en la posmodernidad, debido a que problematiza la concepción de realidad de cada sujeto, fuere de la parcela que fuere– la conmoción que los lectores sentimos ante una composición de esta índole puede ser mayor aún que sus dos predecesores, puesto que si ahora los conceptos en los que nos sosteníamos (así como la propia realidad) son frágiles e inconsistentes, ¿por qué no pensar que nosotros mismos somos seres inconsistentes e ilusorios también. El sujeto posmoderno, entonces, duda de su propia normalidad y valía, pues comprende que su mundo es frágil. Así, lo fantástico posmoderno no solo desestabiliza nuestra noción de realidad sino, y, sobre todo, nuestra propia integridad. A manera de conclusión, lo prodigioso, anormal y perturbador, que determina como extraordinaria a una narración: en lo fantástico clásico, yace fuera del sujeto y su realidad; en el fantástico moderno, se trata de la realidad misma; y, en el fantástico posmoderno, es el propio sujeto y lo que finalmente se cuestiona no solo es la realidad que lo encierra sino, sobre todo, su propia existencia.

---

<sup>7</sup> El doble es una reproducción, una representación, una nueva presentación, es una producción secundaria, a la que Platón, por supuesto, niega toda dignidad ontológica: el doble es sólo el simulacro de la apariencia, se sitúa por debajo de lo real y de la idea. (Traducción nuestra).

## Mundos posibles y mundos ficcionales

Como se verá, una de las técnicas principales del paradigma posmoderno para generar el efecto fantástico es la proposición de diversos órdenes de realidad, mundos ficcionales o mundos alternos dentro del universo ficcional de relato. En otras palabras, la desestabilización del lector, en una composición fantástica posmoderna, se dará por medio una de yuxtaposición vertiginosa y expedita de las distintas dimensiones lo que, indefectiblemente, confundirá al lector al socavar la percepción del orden de realidad en el que se encuentra. Esta concepción posmoderna tiene su origen (y dialoga perfectamente) con la concepción de la teoría de los mundos posibles, propuesta desarrollada por Thomas Pavel y Lubomír Doležel. Los mundos posibles se fundamentan en la idea de que la representación de la realidad en una ficción obedece a la interpretación que el autor tiene de su entorno, es decir, la obra posee su propia realidad. Dicha realidad es únicamente una de muchas que pueden existir, tanto en las novelas o cuentos que correspondan a una misma categoría, como en el universo ficcional de cada autor. En tal sentido, esta teoría se sustenta en la premisa de que la existencia de un único y singular mundo resulta insuficiente para contemplar todas las posibilidades que pueden surgir en una obra; así lo expresa el crítico literario de origen checo Lubomír Doležel en una de sus obras principales, donde analiza las vastas posibilidades del universo de la ficción: “[...] el defecto de las semánticas de la ficcionalidad de un mundo único es que no pueden dar cuenta de los particulares ficcionales” (Doležel 1999b: 10).

Consideramos que la teoría de los mundos posibles constituye un paso hacia adelante de la concepción mimética, porque reconoce que la literatura realista toma elementos del mundo real (desde ciudades y ambientes naturales hasta sucesos registrados por la historia; así como objetos y conceptos reales) y utiliza dichos elementos para proponer algo que pudo haber sucedido a partir de esa realidad representada, es decir, un hecho posible pero aún no ocurrido. De esta manera, los mundos posibles parten de las leyes y fundamentos del mundo real, que determinan la viabilidad (suceda o no) de las múltiples variables que se pueden desprender de un hecho concreto. Por consiguiente, el número de mundos posibles es infinito, porque si bien estas variantes se ajustan a normas físicas limitadas, de cada posibilidad pueden, a su vez, generarse decenas o cientos de otras y así sucesivamente. De estas variantes de variantes, pueden generarse algunas que ya no se ajusten a las leyes naturales y, a medida

que se van alejando de las mismas, su anclaje a la realidad será cada vez menor. A estas últimas variantes se las conoce con el nombre de mundos ficcionales, los que no se limitan solamente a representaciones reales; y, es allí donde la literatura interviene en todas sus formas y expresiones. En ese sentido, Doležel, en otro de sus libros emblemáticos, reconoce que: “La serie de mundos ficcionales es ilimitada. Puesto que «lo posible es más amplio que lo real» (*Russell 1937, 66*) los mundos ficcionales no se restringen a las representaciones del mundo real (la realidad)” (Doležel 1999a: 118).

Es así como, de esta imprevisibilidad de las múltiples variantes y subvariantes de los mundos posibles, aparecen los mundos ficcionales, que son concebidos con total libertad sin restricción de norma, excepto una: el lenguaje. Por su condición conceptual, los mundos ficcionales no intervienen en el mundo objetivo, sino únicamente existen en una creación literaria y, por tanto, se encuentran sujetos a leyes y parámetros semióticos para, a partir de allí, proponer cualquier tipo de escenario, hasta el más inverosímil. Sobre este aspecto puntual, Doležel sentencia:

La semántica de los mundos posibles es una legitimización de la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real, aunque al mismo tiempo se reconoce la accesibilidad a los mundos ficcionales desde el mundo real. [...] el acceso físico es imposible: desde el mundo real se llega a los mundos ficcionales sólo a través de *canales semióticos*, por medio de procesamiento de información (Doležel 1999a: 122).

Es por esta razón que los abanderados de la teoría se refieren a la *semántica de los mundos posibles*, porque su única composición y sustancia son las palabras. Pero dentro del lenguaje y la literatura misma comienza otro universo, posiblemente, tan vasto y complejo como el real, compuesto de palabras, como observa también Rosalba Campra:

[...] una vez aceptada la estrategia de lectura requerida por el texto fantástico, parece contaminar cada palabra, cada elemento estructural del discurso. Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua (Campra 2001: 187).

Sinteticemos. La obra constituye un universo descomunal, en ella se pueden albergar varios o innumerables mundos ficcionales y estos, a su vez, se constituyen en mundos paralelos que coexisten armoniosa o conflictivamente. En este sentido, el aporte de Doležel ha dado un paso más allá, al enlazar la concepción literaria/fantástica de los mundos ficcionales con la teoría del tema del doble, a la que ha denominado, como apuntamos antes, *semántica de los mundos posibles*. Su tesis primordial es que, así como pueden existir varios

mundos alternos, pueden existir réplicas del mismo individuo en cada uno de ellos; en otras palabras, dobles del original, pero, en este caso, no en la misma dimensión. Así, el teórico checo sintetiza su pensamiento sobre este aspecto de la siguiente forma:

El tema del doble está íntimamente ligado a una teoría semántica que, en mi opinión, proporciona un marco muy estimulante para el estudio de la ficcionalidad: *la semántica de los mundos posibles*. El tema del doble debe haber sido inventado por una mente kripkeana, por expresar cómo hace la idea básica del modelo de mundos posibles: cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no pensamos o hablamos sobre su existencia real, sino también sobre todos los cursos vitales alternos posibles que él o ella puede o podrá seguir. La semántica de mundos posibles es una teoría de razonamiento y la imaginación que asigna una serie innumerable de dobles a cada individuo (1999c: 165).

Orlando, basado en la novela de Virginia Woolf, consiste en que cada una de las reproducciones del sujeto habitan en dimensiones paralelas diferentes. Por su parte, Juan Bargalló recabó, sintetizó y difundió en nuestra lengua la teoría de Doležel, en su trabajo “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, y nos parece pertinente incluir aquí sus apreciaciones sobre el tema de Orlando:

El tema de *Orlando* está basado en un solo y mismo individuo (una sola y misma identidad), pero que existe bajo una o dos formas en dos o más mundos distintos, en oposición a los mitos de Anfitrión y de los gemelos idénticos, basados ambos en dos identidades distintas, bajo una sola forma y en un mismo mundo; en el caso del Anfitrión, con la utilización del disfraz, y en el caso de los gemelos, sin disfraz (puesto que ambos gemelos son iguales). El tema de *Orlando* es el tema conocido en mitología como «reencarnación» al que L. Doležel denomina con el nombre moderno de Orlando, por el título de la novela de Virginia Woolf (*Orlando*, 1928) (Bargalló 14).

Llegado este punto, a manera conclusiva, consideramos necesario remarcar, diferenciar y relacionar cuatro conceptos transversales que, debido a que comparten el mismo sustrato, pueden ser confundidos o considerados sinónimos. Sin embargo, aunque se trata de categorías diferentes, pueden operar mancomunadamente en un análisis literario de esta naturaleza. Nos referimos, pues, a las nociones de: mundos posibles, mundos ficcionales, diversos órdenes de realidad y literatura fantástica posmoderna. La separación y discriminación de estos conceptos será de suma importancia no solo para auscultar las distintas alternativas que propone una narración, sino, además, perfeccionar la utilización de estas herramientas en los relatos de nuestro corpus que plantean el avistamiento de dos o más universos.

Para comenzar, los diversos órdenes de realidad responden a las distintas representaciones que se dan tanto dentro como fuera de un producto narrativo; dado que –

como una buena obra siempre trasciende al papel—, a partir de su lectura, comienzan a generarse otras expresiones que se desprenden de esta. En tal sentido, podemos citar ejemplos como la parodia o el pastiche que, en sí mismos, son nuevas y autónomas producciones desprendidas de una originaria. Los mundos posibles, en cambio, se sostienen en la premisa que la concepción de un único mundo de ficción es insuficiente para abarcar las vastas posibilidades que encierra una historia. Así, es inconcebible que una sola maqueta pueda albergar, al mismo tiempo, tanto lo que efectivamente ha ocurrido como lo que pudo haber ocurrido. De ahí que cada nueva posibilidad se convierte en una variante, que se desprende del hecho primigenio, y da como resultado el alumbramiento de un nuevo mundo, realidad o universo. Dichas variantes no necesitan ser validadas para existir y, por tanto, aquellos mundos posibles son infinitos. Esta concepción se aplica a toda la literatura que parte de la representación (lo vaya a retratar solamente, o a subvertir posteriormente) de un hecho natural, es decir, prácticamente de la totalidad de los géneros narrativos. Los mundos ficcionales, por su lado, poseen el mismo sustrato de los mundos posibles, con la salvedad de que ya no se limitan a representar hechos medibles o posibles, sino que ya exploran el terreno de lo quimérico y lo (que hasta ahora) es considerado imposible. Y estos son los que, por lógica, se relacionan directamente con la literatura fantástica. En otras palabras, los universos fantásticos vendrían a ser variantes imposibles de un universo primigenio que ha respetado las leyes naturales. Finalmente, la literatura fantástica posmoderna podría entenderse —entre algunas otras acepciones, dada su cualidad híbrida— como el asidero (en una misma obra o zaga) de múltiples universos o realidades que tienen relación entre sí. Hay, asimismo, un punto en común entre estas tres últimas nociones: su ocurrencia y plasmación es únicamente gracias al lenguaje, puesto que la única sustancia que las compone son las palabras.

### **El tema del doble en la literatura fantástica**

Finalmente, arribamos al punto central de nuestra propuesta. Hemos realizado un recorrido que contempló los principales aspectos de la literatura fantástica, para llegar a la instancia en la que podemos desmenuzar las diversas formas y temáticas con las que se presenta en un texto literario. No obstante, al tratarse de una investigación especializada, nos

enfocaremos profundamente en la que, como acabamos de marcar, es considerada una de las temáticas centrales de lo fantástico: el tema del doble. Como punto de partida, es importante esclarecer qué terminología utilizaremos. A lo largo de esta investigación recurriremos a los siguientes sinónimos del doble: duplicado, alter ego, replicante, sosia, segundo yo, desdoblamiento<sup>8</sup>. Hay autores que consideran al desdoblamiento como categoría, pero eso resulta una imprecisión semántica; el término –en su acepción lexical– se refiere a la acción de desdoblar, duplicar, es decir, la acción por la cual algo se separa en dos o más partes; y, si se trata de un individuo, dicha separación se produce tanto física como psicológicamente. Cabe señalar, además, que otros autores también recurren a los términos *doppelgänger* o dualidad como sinónimos del doble; aspecto que consideramos impreciso, dado que tales nombres, de hecho, son categorías específicas del tema. Debemos precisar, asimismo, que el camino que hemos trazado ha sido dispuesto con la intención de llevar al lector desde los postulados generales del género, por medio de sus nociones fundamentales, hasta llegar al argumento crucial de que lo fantástico supone, en definitiva, una confrontación entre el “yo” y el “otro”. Y es, precisamente, en este punto que el tema del doble aparece como la consumación personificada de dicho enfrentamiento.

Si consideramos estas palabras del que quizá sea el pionero de los estudios de esta expresión en Europa a inicios del siglo XX, el estudioso alemán Peter Penzoldt: “[...] whenever some momentary illusion upsets man`s more civilised beliefs. The feeling that the supernatural is ever present, communicating its warnings and meting our punishment, persists in us<sup>9</sup>” (Penzoldt 6); comprendemos entonces que lo sobrenatural no necesariamente impera más allá de nosotros, sino que también está en nosotros mismos, en el interior de la psique de cada individuo. En conclusión, el tema del doble es el mecanismo principal y estelar del género, porque sintetiza todo lo que es lo fantástico en un solo ser. De este modo, en las siguientes páginas del presente trabajo, intentaremos abordar y auscultar el tema del doble, a través de sus aspectos más importantes, aquellos que la teoría ha descubierto y puesto en consideración.

---

<sup>8</sup> Fraccionamiento natural o artificial de un compuesto en sus componentes o elementos. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](#)

<sup>9</sup> [...] siempre que alguna ilusión momentánea trastorne las creencias más civilizadas del hombre. El sentimiento de que lo sobrenatural está siempre presente, comunicando sus advertencias y castigando, persiste en nosotros. (Traducción nuestra).

En primer lugar, huelga subrayar que, para hablar de la existencia del doble de un ser humano (sea de carne y hueso o sea un personaje literario), debe existir un sujeto, un ser autónomo e independiente de los demás. De hecho, lo primordial que resulta el individuo dentro del relato, es advertido por Remo Ceserani como uno de los más importantes procedimientos formales de lo fantástico:

El individuo, asunto relevante de la modernidad. Un tema importante, característico de la modernidad, es el de la individualidad burguesa, colocada con peso en el centro de la vida social y biológica, y propiciatoria de la elaboración de una concepción mucho más individual de la relación con Dios, así como de una ética basada en el trabajo (Ceserani 119).

Por lo tanto, es fundamental la condición primaria de unicidad que tiene el sujeto, unicidad que, ulteriormente, será subvertida. Es en este punto que consideramos necesario mencionar los criterios de los que, hasta hoy, son considerados los abanderados de la teoría moderna del doble en literatura, los franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese, con su capital estudio *Visages du double. Un thème littéraire*, al respecto de la unicidad del sujeto, sostienen que esta siempre se verá amenazada por el inevitable enfrentamiento entre “yo” versus “lo otro”: « Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de «double», dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l'un avec l'autre, le non-un<sup>10</sup> » (Jourde & Tortonese 15). Así, tenemos que este sujeto constituye un ser único y particular distinto del entorno que lo rodea. Su presencia y preponderancia en una ficción es de fundamental incidencia, al punto que el personaje es uno de los aspectos pilares que estudia la narratología. Sin embargo, el individuo, tanto en la sociedad como en la literatura, es altamente complejo; porque es un ser –en la mayoría de los casos– cambiante, conflictivo y esas alteraciones son las que propiciarán, prácticamente, los demás motivos de la obra. Y, como en el caso que estamos tratando, esa afirmación se aplica al pie de la letra, puesto que, de los conflictos internos, dudas y desestabilidades del sujeto, nace el doble, producto de una ruptura y fragmentación de su personalidad, tal como lo sintetiza Ceserani:

Por otro lado, está el yo que, por el contrario, se presenta en sus propias discontinuidades, en los saltos y cambios de desarrollo, en las grietas, en las vacilaciones y en las dudas, que inevitablemente acompañan a la afirmación del mundo fuerte de la individualidad autoafirmada. Aquí está el origen, para una buena parte de la literatura del siglo XIX, especialmente para la literatura del modo fantástico, tanto de las representaciones del yo que lleva su propio programa de autoafirmación hasta sus últimas consecuencias y se transforma

---

<sup>10</sup> Cuantitativamente, debemos resolver considerar el término doble, en muchos casos, solo como una forma de hablar, o como figura del enfrentamiento del uno con otro, el no-uno. (Traducción nuestra).

en el yo monomaniaco, obsesivo, loco; como las representaciones del yo dividido, desdoblado en un sosia de sí mismo, dividido en dos naturalezas y en dos caracteres enfrentados. [...] las representaciones del yo dividido y alienado, que constituyen un tema específico de la literatura fantástica (Ceserani 120).

Es en este sentido, que comprendemos que el tema del doble, primordialmente, no se refiere a otra cosa que a la otredad, representada, en este caso, por una fragmentación de la personalidad del sujeto, estableciendo, así, la creación de un otro dentro de él mismo. El teórico español Juan Herrero Cecilia ha publicado numerosos estudios del tema, utilizando los postulados de los críticos más influyentes del mundo, e incorporando nociones propias. La trascendencia de la alteridad, la comprende de la siguiente forma:

En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*, con el cosmos y con el destino de la vida universal. Esto es así porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del *otro*” (Herrero Cecilia 2011: 18).

En consecuencia, una vez que se ha comprendido la predominancia del “yo” como fundamento del doble, seguido de la identificación de la inevitable existencia de otro (y que ese otro mora dentro del propio individuo), aparece el tercer punto: la relación conflictiva del sujeto con el otro.

### **Relación conflictiva entre sujeto y el doble**

Indefectiblemente, la presencia del doble supone la relación (armoniosa o problemática) del “yo” con el “otro” que es ajeno a él, pero con quien interactúa de forma continua dentro de la misma entidad corpórea. Esta relación entre el “yo” y su *alter ego*, como veremos prácticamente en todos los casos, es abigarrada, caótica y, hasta cierto punto, confrontativa. Existen muchas razones por las que esa relación es conflictiva. Jourde y Tortonese, por ejemplo, manifiestan que el doble « [...] est ressenti par le sujet comme lui-même et un autre en même temps. Ce qu’il refuse en lui, ce qu’il ignore de lui-même, il le retrouve dans une figure à la fois hostile, étrangère, et familière<sup>11</sup> » (Jourde & Tortonese 65). Del mismo modo, el crítico y filósofo francés, Louis Vax, afirma: “El monstruo atraviesa los

---

<sup>11</sup> [...] es sentido por el sujeto como él mismo y como otro al mismo tiempo. Lo que rechaza de sí mismo, lo que ignora de sí mismo, lo encuentra en un rostro que es a la vez hostil, extraño y familiar. (Traducción nuestra).

muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia” (Vax 1971: 11). Así, no solo tenemos que el sujeto vive en constante pugna con su duplicado, sino que se ve amenazado constantemente por él. No podemos escindir al monstruo de nuestra vida, no podemos escapar de él, porque es inherente a nuestro ser.

Es por tal razón que la relación entre el sujeto y su alter ego es problemática y no conciliadora. El doble no es una figura mimética ni afable del individuo (lo mimético, como se verá más adelante, ocurre únicamente en el plano de la apariencia, y no siempre), sino como la representación gemela de todo lo que el sujeto desestima y aborrece de sí; en otras palabras, la aparición del sosia presupone su confrontación con su lado más oscuro y, por tanto, escondido, que ha aflorado gracias a la creación del antagonista siniestro. Para ilustrar esta circunstancia, Vax pone como ejemplo al cuerpo humano, que, en definitiva, es una máquina con partes y funciones claramente diferenciadas, pero regidas por una sola cabeza. La presencia del doble, significaría que esas partes dejan de obedecer a la cabeza para alcanzar una autonomía, que no necesariamente vaya en beneficio del soporte que las alberga:

Del mismo modo que, en lugar de integrarse a la personalidad humana, la sexualidad o la agresividad liberadas pueden llevar una especie de vida independiente que escandaliza al hombre en cuanto ser racional, diversas partes del cuerpo que se liberan de la dirección central, comienzan a gozar de una vida independiente (1971: 26).

En concordancia con lo expuesto, incorporamos a la reflexión ciertos conceptos del psicoanalista austríaco Otto Rank, quien define al doble, entre otros aspectos, como un obstáculo para el sujeto y este responde, en varias ocasiones, a un trastorno psicológico, a una patología de este, quien ve socavada la predominancia de su “yo” y solo contempla impasible cómo su personalidad se bifurca: “The pathological disposition towards psychological disorders is conditioned to a large degree by the splitting of the personality, with special emphasis upon the ego complex, which corresponds an abnormally strong interest in one’s own person, his psychic states and his destinies<sup>12</sup>” (Rank 1971: 48). Por lo tanto, la aparición del doble no solo supone un enfrentamiento con el sujeto, sino que,

---

<sup>12</sup> La disposición patológica hacia los trastornos psicológicos está condicionada en gran medida por la escisión de la personalidad, con especial énfasis en el complejo del yo, al que corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y sus destinos. (Traducción nuestra).

además, se trata de un yugo para su complejo del “yo”, como Jung diría. Una vez que ha aparecido en escena, el replicante querrá regresar, cada vez con mayor frecuencia hasta el punto de apoderarse completamente del cuerpo y eliminar al sujeto original o confinarlo a la celda que ocupó hasta el momento de su liberación. Y, por supuesto, el individuo intentará evitar, eludir dicho sometimiento; pero esta tarea resulta sumamente complicada. Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, el doble aparece, se manifiesta y se hace fuerte ante la identidad frágil y vulnerable del individuo. A quien nunca le resultó sencillo comprender al mundo que le rodeaba y, por tanto, tampoco supo abstraerse del mismo. Nunca supo quién era realmente ni cuál era su propósito ni lugar, ni qué lo identificaba y, así, comprender qué lo diferenciaba de lo externo; consiguientemente, ante la llegada de un ser que le restriega esos cuestionamientos agobiantes, no tiene respuesta y es absorbido, cual manso cordero, paulatinamente, por el doble. Varios teóricos coinciden en este aspecto. La filóloga española, Rebeca Martín ha realizado varios estudios sobre la figura del doble en la narrativa española. En su tesis doctoral, a propósito de la crisis de identidad del individuo, puntualiza:

[...] el cara a cara del ser humano con su doble trasciende al mero parecido físico para apuntar a cotas más altas: la terrible evidencia de que hay facetas de nosotros mismos que no son del todo desconocidas; la constatación de que, en contra de lo que dicta la versión oficial, el individuo sí puede ser dividido; la prueba de que no sabemos quiénes somos; el terror, el fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble y escurridizo (Martín 7).

Así, la cuestión de la identidad resulta un misterio; por lo que, de crisis identitaria, en mayor o menor grado, adolecemos todos y, de ese modo, ningún individuo está exento de caer preso de las fauces de su segundo yo. No obstante, para hablar de una duplicación (y que el sujeto se vea a sí mismo en otro), indefectiblemente, este debe poseer, sino a cabalidad, al menos una somera idea de sí mismo y, de este modo, saberse duplicado; en otras palabras, para que el proceso de duplicación se lleve a cabo debe existir un reconocimiento del doble por parte del sujeto. Frente a ello, Jourde y Tortonese manifiestan: « Le dédoublement, nous l'avons dit, implique la reconnaissance, par un sujet, d'une perturbation dans la différence qui distingue normalement les êtres<sup>13</sup> » (Jourde & Tortonese 91). Empero, es, precisamente, en esta naturaleza ambivalente de la relación del sujeto con el duplicado que el tema alcanza su mayor riqueza en posibilidades literarias, como bien lo argumenta Lubomír Doležel: “[...]”

---

<sup>13</sup> El desdoblamiento, como hemos dicho, implica el reconocimiento, por parte de un sujeto, de una perturbación en la diferencia que normalmente distingue a los seres. (Traducción nuestra).

solo la confrontación cara a cara entre dos incorporaciones del mismo individuo puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético” (Doležel 1999c: 172).

La revisión de estos conceptos ha sido necesaria para obtener una comprensión cabal de las características y particularidades de las cuatro modalidades fundamentales del tema del doble, eje central de su teoría (y de nuestra hipótesis consecuentemente). Hemos recabado varios tratados que abordan las diversas modalidades o procedimientos por las cuales el doble se presenta en una narración. Dicha investigación ha arrojado que el autor que más las trabajó –e incluso desarrolló una taxonomía– es el propio Doležel, quien, en su obra capital *Estudios de poética y teoría de la ficción*, no solo reflexiona acerca de las alternativas de los diversos órdenes de realidad que pueden subyacer en un relato, sino que da un paso más allá al especular sobre la afectación de la teoría de los mundos posibles en el doble fantástico. Estos procedimientos siempre se van a enfocar en la composición del doble: su origen, sus cualidades primordiales y su relación con el sujeto original, es decir, su identidad personal frente a él y sobretodo la naturaleza de su duplicación. De esta forma, tenemos:

- a) El individuo mismo, es decir, un individuo marcado por el rasgo, de identidad personal, existe en dos o más mundos alternos. Este tema popular en la mitología bajo el nombre de reencarnación, se llamará *el tema de Orlando*.
- b) *El tema de Anfitrión* está generado por la coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con identidades personales, distintas, pero perfectamente homomórficos en sus propiedades esenciales. En la temática selectiva este tema también se conoce con la etiqueta “doppelgänger” o “mellizos idénticos”.
- c) *El tema del doble* surge cuando las incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Este es el tema, en el sentido más estricto, el miembro central, más conspicuo del campo temático del doble” (Doležel 1999c: 166).

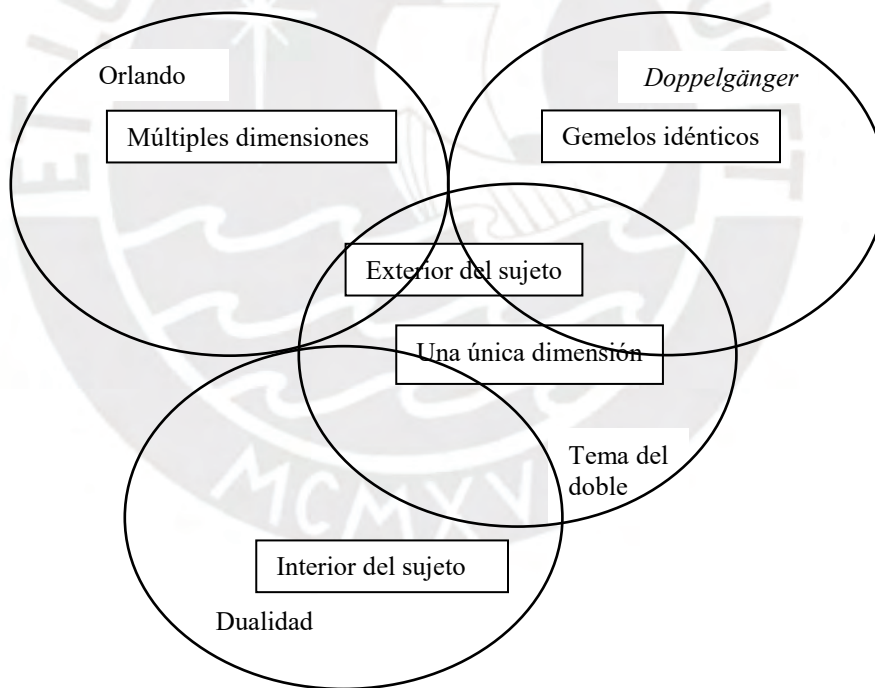
Así, hablar de Orlando, Anfitrión (o Doppelgänger, como lo denominaremos en adelante) y del Tema del doble, es hablar, prácticamente, de instituciones obligatorias para todo estudio de esta índole, puesto que es imposible examinar el objeto de estudio (el doble) sin antes ubicarlo en el marco de este campo conceptual. En otras palabras, es preciso desarrollar el análisis a partir del procedimiento al que el doble corresponde. Por supuesto, vamos a profundizar en cada una de estas modalidades en los capítulos de esta disertación.

Es relevante señalar que hemos identificado una cuarta modalidad (no contemplada por Doležel): la dualidad<sup>14</sup>. En primer lugar, este concepto no es exclusivo de la literatura

---

<sup>14</sup> Existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](#)

fantástica, sino que también se inscribe en el campo de la filosofía, la psicología e, inclusive, de la religión y varias ciencias sociales en general, puesto que su noción es perfectamente aplicable a todas ellas. Entonces, si tenemos dos caracteres –generalmente opuestos– conviviendo en una misma persona, se puede inferir que la dualidad presupone una dicotomía para el sujeto que la sufre. La doctora y catedrática argentina Stella Maris Poggian también lo comprende de esa manera y, además, remarca la obra icónica de este procedimiento: “Una primera calificación previa nos lleva a citar la dualidad que puede existir en cualquier sujeto, doblez que tiene relación con el bien y el mal, tema que nos remite a la clásica novela de Stevenson, Jekyll y Hyde” (Poggian 118). Observamos, así, que la modalidad aparece en el primer paradigma de lo fantástico, además, continúa presente en los dos siguientes; y, su significación se irá adaptando a los estatutos de cada uno de ellos. Una vez contempladas estas cuatro modalidades esenciales, ponemos a consideración el siguiente diagrama de Venn para ilustrar las convergencias y divergencias entre ellas:



Podemos, asimismo, acotar brevemente que la teoría del tema del doble contempla también los procesos de cómo se produce la duplicación y desde qué perspectiva se la aprecia: doble por fusión (cuando dos sujetos se funden en uno solo); doble por fisión (cuando un único individuo se divide en dos o más); doble por metamorfosis (transformación); doble objetivo (cuando el sujeto contempla una duplicación ajena); y, doble subjetivo (cuando el

sujeto experimenta su propia duplicación). Hemos considerado no extendernos en estas tipologías debido a que, el tema del doble (al igual que lo fantástico) ha mutado con el tiempo. Es así que, estas categorías –que se producen en el fantástico clásico principalmente– se van difuminando en el moderno y en el posmoderno. Por lo tanto, las contemplaremos con mayor detalle cuando examinemos los casos de duplicación, presentes en esta tesis, en las que serán aplicadas.

### **El doble y lo siniestro**

Si comprendemos que el doble ha permanecido oculto o dormido en el interior del individuo, conjeturamos que, por lo tanto, ha estado reprimido e inevitablemente surgirá en algún momento. Y, al respecto, debemos, pues, poner en consideración el crucial ensayo *Lo ominoso* de Sigmund Freud, en el que desglosa los componentes de lo siniestro y da pie para que pensadores como Jung o Lacan desarrollen el tema del doble desde la perspectiva psicoanalítica. De esta manera, Freud define lo siniestro (u ominoso) como un impulso emocional reprimido y esa represión genera angustia y así, en un momento determinado, este impulso reprimido estalla; por lo tanto, lo siniestro en realidad no resulta algo novedoso:

“[...] sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz. [...]. Ahora bien, el prefijo «un» de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión (241, 244).

En definitiva, inferimos así, que el doble es de naturaleza siniestra porque se ha mantenido reprimido y de pronto aflora, causando un gran impacto y afectación al individuo. Asimismo, Freud aduce que la ficción, en general, permite llegar a desentrañar y explorar lo siniestro de una manera que no se da en la realidad:

Lo ominoso de la ficción —de la fantasía, de la creación literaria— merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar (248).

Sin embargo, como es sabido, la narrativa moderna se ha encargado de clasificar las novelas y cuentos por géneros, donde lo ominoso tiene su lugar específico en la literatura de terror, de misterio y también de lo inusual. Si extrapolamos la teoría freudiana a los relatos

fantásticos, nos percatamos que la gran mayoría de ellos conllevan algo difuso (lo ininteligible, como ya hemos marcado) y exasperante que va creciendo y amenaza con destruirlo todo en cualquier momento. De lo siniestro se desprende otra condición que caracteriza a las ficciones fantásticas y, por supuesto, también aquellas en las que intervienen dobles: el miedo, y más allá de eso, el terror que tiene connotaciones psicológicas. En tal sentido, reconocemos la importancia de este ensayo de Freud, en el que se ausculta tanto la presencia de lo siniestro como el terror que este genera. Aseveración que es corroborada por Peter Penzoldt cuando escribe:

If fear is the oldest and strongest emotion it is also one the least agreeable. Why, in that case, should men wish to produce it in artificial form through literature? Certainly, the readers' disgust at the flatness of purely realistic fiction provides some explanation; but Freud's brilliant essay on the uncanny yields more information (Penzoldt 6).<sup>15</sup>

Así, varios de los teóricos del género, de quienes ya hemos hablado en el presente trabajo, aseguran que uno de los componentes fundamentales de lo fantástico es, precisamente, la presencia del terror y/o del horror en el cuento o novela. Esto, por ejemplo, declara Louis Vax, al respecto de su análisis del texto *En el corazón de lo fantástico* de Roger Caillois: “Según Caillois, lo fantástico es un juego con el miedo, un juego con el horror; también hasta lo repugnante. Torna positivos los sentimientos negativos. Esta ambivalencia constituye una de las constantes de lo fantástico” (Vax 1971: 14).

Colegimos así, que el miedo, componente importante de lo fantástico, aparece de dos formas en las composiciones extraordinarias. La primera, por medio de la ocurrencia de un hecho siniestro en la historia; y, la segunda en el momento que se produce la vacilación, es decir, que a ese sentimiento de incertidumbre que experimenta el lector (cuando se enfrenta a lo desconocido), se agrega una ineludible angustia que, al aumentar, deriva en temor. En otras palabras, en la narrativa fantástica se evidencia el miedo a lo desconocido que es inherente al ser humano. Así lo subraya el escritor y ensayista norteamericano, H. P. Lovecraft, en uno de los pasajes de su tratado sobre el miedo en la literatura:

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos lo niegan y el hecho

---

<sup>15</sup> Si el miedo es la emoción más antigua y fuerte, también es una de las menos agradables. ¿Por qué, en ese caso, los hombres querrían producirlo en forma artificial a través de la literatura? Ciertamente, el disgusto de los lectores ante la monotonía de la ficción puramente realista proporciona alguna explicación; pero el brillante ensayo de Freud sobre lo siniestro proporciona más información. (Traducción nuestra).

de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura (Lovecraft 5).

Varios teóricos se suman a la postura de que la zozobra constante que siente el lector, se debe a la invasión de lo sobrenatural y la imposibilidad de comprenderlo y reducirlo a una idea familiar o que tenga una explicación racional. Vemos pues, que el miedo y la angustia de las composiciones fantásticas, de ese modo, no se dan, únicamente, por presentar algo aterrador de por sí, sino, además, porque no ofrecen la posibilidad de conciliar ambos mundos. Y el caos es total. En mejores y más precisas palabras, a manera de conclusión, Susana Reisz expone este razonamiento:

No es el carácter aterrador o inquietante de un suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* como el que acabo de describir o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación -natural o sobrenatural codificada- para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). Se trata, en suma, de ese sentimiento de lo «siniestro» (*das Unheimliche*) (Reisz 2001: 197).

### **Lo inconsciente y lo simbólico**

Como consecuencia de las reflexiones anteriores, se genera la sospecha de que la manifestación de lo fantástico (y del doble, por supuesto) en la diégesis<sup>16</sup> de un texto, no se presenta de una manera explícita, sino alegórica. El símbolo constituye, consecuentemente, el canal preciso que comunica a ambos planos; y, en esa interacción, se abre las puertas de lo siniestro que, como hemos marcado, se vuelve más poderoso en el mundo quimérico. Esto es, asimismo, sustentado categóricamente por Freud:

[...] a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se horran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado (Freud 244).

---

<sup>16</sup> En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](#)

Aquello corrobora la sensación de resquebrajamiento de los límites de la realidad y la fantasía, precisamente porque, mediante lo simbólico, lo inusual puede ser entendido como real. Es ahora cuando creemos pertinente poner en consideración la siguiente idea de Penzoldt, que nos dará más elementos de análisis con respecto al símbolo dentro de una narración fantástica:

Most superstitions have their origin in those dreams which have psychological significance. [...]. Dreams are the language of the subconscious. In the normal individual they remain the only manifestation of certain ancestral instincts which centuries of life in society have taught us to repress. They reveal a strange world of primitive fears and desires. They speak in symbols. These symbols have changed Little since history began (Penzoldt 31).<sup>17</sup>

Es importante destacar, yendo de atrás hacia adelante, que el teórico alemán concluye su reflexión con el señalamiento de que los símbolos han ido mutando a lo largo del tiempo, lo que da cuenta de su carácter heterogéneo, múltiple, ambiguo, como ambiguo es lo fantástico en sí. Previamente, se refiere a que los símbolos reflejan miedos ancestrales de los seres humanos y, por consiguiente, de acuerdo a cada época han ido adquiriendo la forma que les corresponde y estos miedos han permanecido reprimidos, en concordancia con lo manifestado por Freud. Fundamental resulta la revelación de que gran parte de la expresión simbólica de los temores se da a través de los sueños, los que, en definitiva, son la expresión pura del inconsciente. Frases más adelante, Penzoldt lo expresa de una manera más explícita y contundente: “Most visions of ghostly apparitions are attributed to nightmares. Of all dreams the nightmare is the one that reveals least of the subconscious<sup>18</sup>” (Penzoldt 31).

El camino argumentativo que hemos trazado nos ha llevado lógicamente a otro punto crucial de nuestra propuesta: si lo fantástico se manifiesta a través de lo simbólico y este, es un reflejo del inconsciente, se puede deducir que el tema del doble tiene relación directa con ese aspecto subrepticio de la mente, el inconsciente, el que ha sido analizado hasta la saciedad por parte del psicoanálisis y la literatura. Por lo tanto, en el siguiente apartado de esta aproximación teórica, realizaremos un breve acercamiento al inconsciente y al doble desde la perspectiva psicoanalítica, para allí pasar al aspecto literario.

---

<sup>17</sup> La mayoría de las supersticiones tienen su origen en los sueños que tienen un significado psicológico. [...]. Los sueños son el lenguaje del inconsciente. En el individuo normal siguen siendo la única manifestación de ciertos instintos ancestrales que siglos de vida en sociedad nos han enseñado a reprimir. Revelan un extraño mundo de miedos y deseos primitivos. Hablan en símbolos. Estos símbolos han cambiado poco desde que comenzó la historia. (Traducción nuestra).

<sup>18</sup> La mayoría de las visiones de apariciones fantasmales se atribuyen a pesadillas. De todos los sueños, la pesadilla es la que menos revela del inconsciente.

## Consciente e inconsciente

Si estamos de acuerdo con que lo consciente se refiere a los mecanismos que desarrolla nuestra mente de una manera premeditada y racional, lo inconsciente, por el contrario, da cuenta de aquellos procedimientos, cerebrales también, que realiza nuestra mente de manera inadvertida por nuestra conciencia. El psicoanálisis ha profundizado en esta dicotomía y ha establecido una relación entre el consciente con el concepto del “yo” que tanto Freud, como uno de sus más importantes seguidores, Carl Gustav Jung, han desarrollado y otorgado vital importancia. Así, Jung nos habla que cada ser humano, en algún punto, experimenta un “proceso de individuación” que se establece a partir de la dialéctica del “yo” (consciente) versus el inconsciente. Estos dos estados de nuestra mente mantienen una relación de complementariedad con el objeto de llegar a constituir una identidad definida, individual y única, que puede llegar a interactuar dinámicamente con otros inconscientes (que forma un colectivo) pero sin dejarse absorber. Los estudios psicoanalistas resultan de gran interés para la teoría del doble, porque dan pistas acerca del porqué y del cómo se produce esa disociación de la personalidad del individuo. En sus análisis del inconsciente (dentro de sus estudios de los complejos), Jung descubre que, dada la condición abstracta de la mente, esta posee zonas aún inexpugnables y, por tanto, ininteligibles. Así, cada persona podría llegar a desarrollar más de un inconsciente, lo que da paso a la generación de múltiples personalidades. Esto es lo que Jung comenta al respecto:

Gracias a los trabajos de la psicología francesa, en especial los de Pierre Janet, estamos muy al corriente de las amplias posibilidades de la disociabilidad de la consciencia. Tanto Janet como Morton Prince han logrado obtener escisiones de la personalidad cuádruples y hasta quintuples, averiguando así que cada parte de la personalidad tiene un carácter peculiar y una memoria especial. Estas partes son relativamente independientes entre sí y en cualquier momento pueden desprenderse unas de otras, lo que significa que cada parte tiene un alto grado de autonomía (101).

Es entonces, por medio de la hipótesis del desarrollo de varias personalidades dentro de un solo individuo, que Jung comienza a entrever la existencia del doble. Figura que se manifiesta adoptando distintas formas, desarrolladas a partir de la interacción constante e insondable entre consciente e inconsciente. En consecuencia, el “yo” (lo consciente) puede ser sometido por el “ello” (inconsciente en términos de Freud). De ahí la relación conflictiva

y confrontativa entre el sujeto y su doble. Así se produce el desdoblamiento. Esta lectura se produce, como hemos manifestado, desde la mirada psicoanalítica, sin embargo, es perfectamente aplicable a lo fantástico, dado que sus personajes representan a seres humanos que acarrean complejos y estos, al desarrollarse, provocan el resquebrajamiento del inconsciente y su ulterior disociación. Recordemos, pues, que varios teóricos han enriquecido sus tesis con los aportes, sobre todo, de Freud, Jung y Lacan, los cuales se aplican con prestancia en los diversos aspectos de la teoría del género; al igual que Freud se valió de la obra de E. T. A. Hoffman (uno de los primeros y más insignes narradores del género) para ejemplificar los postulados de su ensayo *Lo ominoso*. Vemos, así, que el psicoanálisis y lo fantástico constituye un tándem, en el que los miembros de la mancuerna recurren al otro para aportar y profundizar su contenido. Remo Ceserani lo sintetiza así:

Reductivos en sentido psicoanalítico son, finalmente, los estudios de quienes interpretan lo fantástico como una de las formas del lenguaje del inconsciente. Hay críticos, entre los que se mueven en esta corriente, que se fijan sobre todo en algunos de los aspectos temáticos de la narrativa fantástica y ven en ella elementales transcripciones de sueños y de pesadillas que pueblan el inconsciente colectivo. Otros hay que presentan razonamientos más sutiles y flexibles y tratan de coherente concepción freudiana del inconsciente y análisis de las estructuras narrativas retóricas de lo fantástico (Ceserani 90).

Que el psicoanálisis es recurrido por lo inusual y viceversa ha sido defendido por diversos críticos literarios a lo largo del siglo XX. Así pues, en diálogo con lo antes consensuado, Susana Reisz, en otro de sus estudios sobre lo fantástico latinoamericano y universal, realiza una sucinta síntesis donde reúne el pensamiento freudiano y lacaniano, llegando a un punto fundamental de convergencia: la angustia. Y esa es precisamente la emoción, como hemos tratado de demostrar hasta el momento, por antonomasia que despierta el doble en el individuo original:

Para Freud la angustia se relaciona con la sensación de que *algo falta*, de que *no hay algo*. Para Lacan, en cambio, la angustia tiene que ver con algo irrecuperable a lo que no se quiere renunciar. La angustia estaría ligada a la negativa a aceptar la pérdida definitiva de aquella mítica unidad, plenitud e indiferenciación previas al nacimiento. Lo *Un-heimlich* —la no-casa, lo no familiar— es, según Lacan, lo que aparece en el lugar donde debería estar la falta en la que se funda nuestra subjetividad (2018: 272).

Así, el doble es la personificación de esa imposibilidad del individuo de recuperar su condición de único; y, esa imposibilidad sumada a su no resignación le causa una profunda angustia. Si la literatura fantástica se nutre en buena medida del psicoanálisis, el tema del doble, consiguientemente, también. En conclusión, inferimos que el plano, difuso e

ininteligible, de lo sobrenatural, en muchos casos, se encuentra dentro del mismo individuo y, por lo tanto, (recordemos el enfrentamiento entre el “yo” versus el “otro”), el “otro”, difuso e ininteligible, al que el individuo se enfrenta –en el punto más álgido de la irrupción de lo fantástico– corresponde a aquello que no contempla ni comprende de su propio inconsciente, como lo interpreta Ballesteros: “Por otra parte, los temas del “tú” (del “otro”, o del “no yo”) no tienen que ver, como los del “yo”, con problemas de consciencia, de visión y percepción, sino que tratar de problemas generados por el deseo, por lo inconsciente” (Ballesteros 39). Y, finalmente, si interpretamos el criterio de otros de los teóricos más representativos del tema del doble, el británico Ralph Tymms: “Nor does the *Doppelgänger* lose this romantic character [...] his use of the theme only corroborates Hoffmann’s half-intuitive understanding of the obscurest processes of the mind, and his realism creates a new ‘horror-romanticism’, the *Shauerromantik* of psycho-pathology<sup>19</sup>” (Tymms 121), interpretamos que definitivamente la pugna, la confrontación del mundo natural versus el sobrenatural, el yo versus el alter ego, no es otra más que la confrontación constante del consciente versus el inconsciente del personaje literario que sufre la duplicación.

Es así como, consideramos que la revisión de todas estas herramientas ha sido necesaria para elaborar la formulación definitiva de nuestra hipótesis de investigación. Por consiguiente, la presente tesis pretende traslucir las principales formas (y sus respectivas características) con las que el tema del doble se presenta en la narrativa fantástica peruana del siglo XX y principios del siglo XXI. Para este fin, hemos elegido un corpus conformado por nueve piezas narrativas de tres autores representativos del género (Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo) en las que la figura del doble tiene preponderancia. La estructura y desarrollo de este trabajo se organizará a partir del análisis de este corpus. Pretendemos demostrar, asimismo, que las cuatro modalidades fundamentales del tema del doble (Orlando, *Doppelgänger*, Doble como tal y Dualidad) están presentes en el gran espectro del fantástico peruano y poseen un rasgo esencial transversal: todas se generan a partir de una ruptura de la noción de realidad de los sujetos protagonistas de los relatos y, por tanto, dan cuenta de su relación –conflictiva, inestable e incierta– con la alteridad, es decir, el yo vs el otro; y, el doble se erige como la representación humanizada de este fenómeno.

---

<sup>19</sup> El *Doppelgänger* tampoco pierde este carácter romántico [...] su uso del tema sólo corrobora la comprensión medio intuitiva de Hoffmann de los procesos más oscuros de la mente, y su realismo crea un nuevo "horror-romanticismo", el *Shauerromantik* (el Romance de Shauer) de la psicopatología. (Traducción nuestra).

Así, estas modalidades expulsan al individuo de su realidad, depositándolo en la vacuidad del infinito y, ulteriormente, en la devastación. Por otro lado, al tratarse de tres autores de épocas distintas (la obra de Palma se ubicó en los primeros años del siglo XX; la de Adolph entre los años 60 y fines del siglo XX; y, la de Calderón Fajardo en los primeros años del siglo XXI), recurriremos a herramientas teóricas de la literatura fantástica de cada uno de los tres paradigmas de lo extraordinario: fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico posmoderno. En consecuencia, con la puesta en diálogo de las narraciones de nuestro corpus con la teoría, no solo intentaremos demostrar que el tema del doble es una columna vertebral de lo fantástico tanto en su versión clásica, moderna y posmoderna en la literatura fantástica del Perú, sino que, al igual que la concepción de la realidad, ha experimentado sendos cambios, marcando, así, una evolución de su tratamiento en la línea del tiempo. Allí intervienen las particularidades de cada período y ese es uno de los propósitos finales de la presente investigación: poner en evidencia cómo se aplica la teoría correspondiente a cada época en los casos de duplicación que analizaremos, con todas las implicaciones que eso conlleva. Observaremos, por ejemplo, que en el fantástico clásico lo sobrenatural (en muchos casos con el advenimiento del doble) se produce hacia fuera del sujeto; en el fantástico moderno, hacia el interior del sujeto (aquí interviene el mundo interior de los protagonistas, el reino onírico y la pugna entre consciente e inconsciente); y, en el fantástico posmoderno, el sujeto ve menoscabada su propio ser (debido a que la noción de realidad se ha subvertido y no existe un dictamen de cuál es la legítima y cual no, el doble muchas veces aparece con cualidades superiores al original y amenaza su mundo), además de que, en la época contemporánea, precisamente, se han producido nuevos arquetipos del doble, que se encuentran dentro de los cánones de los cuatro procedimientos fundamentales del tema. Por último, esta disertación ofrecerá una tipología a partir de la correlación de los distintos dobles del corpus con las modalidades descritas. La tipología, dispuesta en cinco casilleros conceptualmente divididos, pretenderá mostrar y contrastar cómo operan los principales mecanismos de los cuatro procedimientos –con sus respectivos matices– en las distintas variaciones del doble fantástico peruano presentes en las nueve piezas analizadas.

## CAPÍTULO I: CLEMENTE PALMA

### 1.1 Clemente Palma en el modernismo, el decadentismo, el romanticismo y la literatura fantástica

Dado que nuestra intención inicial es demostrar que, a través del tema del doble, Clemente Palma revela sus más profundas inquietudes ontológicas (porque es una temática que ausculta a fondo al ser humano, así como a su relación con el mundo), consideramos preciso, en primer lugar, ubicarnos en el movimiento, en la estética y en los motivos literarios por los cuales discurría su narrativa, los que nos darán más elementos de juicio para determinar el cómo, el por qué y el hacia dónde conduce el tema del doble en su obra.

Es conocido ya que la obra de Clemente Palma fue olvidada por el público y por la crítica durante décadas y recién a partir de los años ochenta –con el estudio *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma* de la crítica norteamericana Nancy Kason– se ha comenzado a rescatarla. A la fecha, ya se cuentan por decenas los textos que analizan su obra, entre libros, tesis y artículos. La mayoría omite la presencia de lo fantástico en ella. Estos trabajos exponen criterios diversos en cuanto al movimiento literario que el escritor adoptó. Unos lo asociaban fuertemente con el movimiento modernista; otros cuantos, con el decadentista (como una variante del modernismo); y, otros más, inclusive, con el romanticismo. Nuestro propósito es tratar de arrojar nuevas luces sobre este debate.

Para sustentar nuestro análisis hemos recurrido a los estudios más importantes realizados hasta el momento sobre la obra palmista, pertenecientes a autores como: Harry Belevan, Nancy Kason, Gabriela Mora, Ricardo Sumalavia, Luis Alberto Sánchez, José Güich Rodríguez, Elton Honores, José Miguel Oviedo, Augusto Tamayo Vargas, Gonzalo Portals, Marcel Velázquez Castro, Carlos Eduardo Zavaleta, Ana María Morales, Pablo Viñuales, Ainhoa Segura, Gonzalo Cea, Irmtrud König, entre otros. De esta manera, realizaremos una breve, pero nutrida panorámica de las diversas posturas para contrastar las argumentaciones y, de ese modo, obtener un primer acercamiento a la tendencia, estética e impronta de nuestro primer autor y, así, poder desentrañar el meollo de su propuesta, especialmente la de filiación fantástica (la que ofrece mayor riqueza y posibilidades de

análisis). En primer lugar, huelga decir que buena parte de dichos estudios ubican a Palma dentro del modernismo, inclusive como el iniciador del movimiento en el país. Tomemos, por ejemplo, este fragmento del Prólogo que Ricardo Sumalavia escribió para la compilación de toda la narrativa de palmista, edición a cargo de la Pontificia Universidad Católica del Perú: “En el caso peruano, Clemente Palma es uno de los escritores modernistas de mayor significación y, para acercarnos a su obra, conviene previamente reconocer algunos aspectos y caracteres de la prosa modernista en el Perú” (Sumalavia 2006: 9). De igual modo, Harry Belevan sostiene que se trata del “máximo exponente del modernismo” en el país: “Clemente Palma es seguramente el máximo exponente del modernismo en el Perú, por el cuidado del lenguaje y la elaborada ambientación temática en donde se alimenta el barroquismo de su escritura fantástica” (Belevan 1977: 4).

Por otra parte, hay quienes destacan la impronta del romanticismo en Palma. Es el caso de José Güich, quien, en su ensayo “Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma” perteneciente a la importante obra sobre esta expresión en el Perú, *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*, asegura: “Hemos intentado [...] revelar aquello que sostiene nuestra hipótesis de trabajo: la poética de Clemente Palma en torno de lo fantástico muestra grandes afinidades con los postulados estéticos y filosóficos del romanticismo, más que con las propuestas modernistas ortodoxas” (Güich 2016a: 62). Por otro lado, Nancy Kason pondera la impronta decadentista en buena parte de sus cuentos:

In general, Clemente Palma rejected decadence for its adulation of the perverse, the abnormal, and the unnatural. However, at the same time, its fundamental artistic ideal fascinated the Peruvian and compelled him to experiment extensively with it in his work. Twelve of Palma's tale, more than one third of his entire short story production, deal with abnormal relationships and experiences, and may be classified as decadent (Kason 57).<sup>20</sup>

Finalmente, en su libro capital *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Gabriela Mora concuerda en que el escritor es modernista, pero en su variante decadente: “Dicho de otro modo, en “Mors ex vita” tanto como en algunos relatos de *Cuentos malévolos*, se percibe la intención de criticar prejuicios culturales, principio pivote de los modernistas en las modalidades gótica y decadentista” (Mora 2000: 149).

---

<sup>20</sup> En general, Clemente Palma rechazó la decadencia por su adulación a lo perverso, a lo anormal y lo antinatural. Sin embargo, al mismo tiempo, su ideal artístico fundamental fascinaba al peruano y lo obligaba a experimentar extensamente con la decadencia en su obra. Doce de los cuentos de Palma, más de un tercio de toda su producción de cuentos, tratan sobre relaciones y experiencias anormales, y pueden clasificarse como decadentes. (Traducción nuestra).

Con el objeto de acercarnos un poco más a la comprensión del movimiento que Palma bordeaba, observemos en qué consistía cada uno, para luego entablar un contraste y, de ser posible, un diálogo entre ellos. Comencemos, pues, con el modernismo. Intentaremos definirlo y considerar sus principales características y postulados. Tomemos, primero, lo dicho por el teórico y escritor dominicano Max Henríquez Ureña, quien realizó un importante tratado, de nombre *Breve historia del modernismo*, que ha sido consultado y referido por una gran cantidad de estudios acerca del movimiento y sus representantes: “Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia” (Henríquez Ureña 12).

A lo cual, el crítico literario uruguayo Ángel Rama compendia:

[...] los hispanoamericanos aceptaron la denominación que dio Rubén Darío a la tendencia que él capitaneaba y asumieron el término «modernismo» que ha dado lugar a la más extensa discusión acerca de su contenido, oscilando entre una apreciación estética que toma como norma definitoria la poética dariana (que fue la más exitosa del período) y deja fuera el resto de la producción literaria (como lo ilustra el excelente estudio de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1954) o una apreciación culturalista epocal que busca articular las diversas expresiones y tendencias de un largo período tal como lo trazó (aunque sólo para la poesía) Federico De Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) aparecida en 1934 (Rama 12).

Así, comprendemos que el modernismo fue una tendencia que llegó a América, por medio de importantes intelectuales y artistas, como Rubén Darío, José Martí, o Juan Montalvo, quienes importaron la estética de los poetas europeos, especialmente franceses. Con la suma de nuevas figuras, el modernismo pasó de ser un fenómeno artístico y cultural aislado a convertirse en una corriente regional vasta y, gracias al aporte de diversos pensadores como Gutiérrez Girardot, José Enrique Rodó, Max Henríquez Ureña, Federico de Onís, entre otros, años después se teorizó sobre él, otorgándole ciertas características y parámetros que lo identifican como: visión rebelde, una estética pulcra y refinada, cosmopolitismo cultural y, sobre todo, libertad de espíritu; rasgos que trascendieron a otros órdenes sociales como la religión, la política y la ciencia. Marcel Velázquez Castro recoge el criterio del propio Clemente Palma en torno a este último presupuesto:

En el número 36 de la revista *Prisma*, C. Palma, ante una pregunta de Enrique Gómez Carrillo sobre el modernismo, no duda en afirmar que el modernismo literario está asociado con una nueva tendencia en el arte pero con un principio antiguo: la libertad del espíritu. (Velázquez 2002: 160).

Mientras que el hispanista español Federico de Onís concibe al modernismo como:

[...] la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (de Onís 17).

Así, las obras modernistas procuran, ante todo, una libertad de creación donde la búsqueda de originalidad era una de sus premisas centrales. Para conseguirlo, debían incorporar temáticas y elementos vigentes, especialmente de Europa –como ya se ha apuntado– que estaban a la vanguardia de nuevas propuestas artísticas, así como científicas y sociopolíticas. En definitiva, los modernistas americanos no iban en contra de su región, sino más bien pretendieron colocarla a la par del primer mundo. Aspecto que es entendido por Octavio Paz de este modo:

Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres (Paz 6).

A continuación, revisemos brevemente cuándo el modernismo se instauró en América Latina y concretamente en el Perú; cuál fue el aporte que trajo y qué consecuencias y repercusiones tuvo su llegada. Retomemos las consideraciones de Ángel Rama al respecto: “Al período que se extiende desde ese 1870 augural hasta las conmemoraciones ostentosas de 1910, cabe denominarlo en literatura y arte, al igual que en los demás aspectos de la vida social, el *período de modernización*” (Rama 4). Asimismo, Nancy Kason hace una panorámica general de la llegada del movimiento en la región y, posteriormente, en nuestro territorio:

Although by 1885 most of Spanish America was experiencing a great surge in modernist and decadent literary production, the trends were not fully developed in Peru until after that year. This was principally due to the total involvement of Peru in the War of the Pacific, which was fought against Chile between 1879 and 1884 (Kason 26).<sup>21</sup>

Otro de los aportes de Max Henríquez Ureña fue ubicar a Santos Chocano y a Gonzáles Prada como los pioneros del modernismo nacional: “En el Perú había, sin embargo, además de un modernista auténtico, José Santos Chocano, un modernista *avant la lettre*,

---

<sup>21</sup> Aunque en 1885 la mayor parte de Hispanoamérica estaba experimentando un gran auge en la producción literaria modernista y decadente, las tendencias no se desarrollaron plenamente en el Perú hasta después de ese año. Esto se debió principalmente a la participación total del Perú en La guerra del Pacífico, que se libró contra Chile entre 1879 y 1884. (Traducción nuestra).

Manuel González Prada (1848-1918), a quien el propio Riva Agüero encomia justicieramente en su libro” (Henríquez Ureña 333). Esta clasificación inicial se refiere eminentemente a la poesía. Más adelante, el propio Henríquez Ureña hará mención del modernismo en la prosa y allí ubica a Clemente Palma como el iniciador modernista. Además, realiza un resumen completo de sus obras, inclusive de aquellas inacabadas y algunos trabajos de juventud y el, menos difundido pero relevante, libro de ensayo *Excursión literaria*, con el que Palma se inaugura en las letras y deja entrever su posición frente al quehacer literario:

Si la historia del modernismo no cuenta en el Perú sino con un poeta representativo, Chocano, no escasean, en cambio, los buenos prosistas que tomaron parte en el movimiento, empezando por Clemente Palma (1872-1946), en cuyos admirables *Cuentos malévolos* (1904) se entrelazan las influencias de Hoffmann, Poe y Dostoyevski. A este libro se agregan otros de análoga índole: *Mors ex vita* (1922), *Historietas malignas* (1925) y *XYZ* (1935). Clemente Palma dejó también una novela de los tiempos coloniales, *La nieta da oidor* (1912) y dos libros de juventud, con los que se inició en las letras: *Excursión literaria* y *Dos tesis* (1900) (351).

Con esto recalcamos que una de las principales características del modernismo en América es la de incorporar el estilo, la forma y el contenido de las producciones que se estaban gestando en Europa y Norte América en el siglo XIX. A este respecto, el crítico literario limeño Luis Alberto Sánchez subraya que la obra de los modernistas peruanos, entre ellos Palma (sobre todo en sus primeros escritos), constituye una amalgama de originalidad e incorporación de rasgos de autores europeizados como Rubén Darío: “Los modernistas peruanos —Chocano, Polar, Carrillo, Clemente Palma, Yerovi, Lora, Martínez Lujan, López Albújar, Sassone, Morales de la Torre, Fiansón— practican un modernismo sui generis. Palma se escapa a veces por el cauce de una prosa melodiosa, imitación de “Azul” (Sánchez 1981: 1112). Sánchez subdivide la literatura modernista peruana. En primer lugar, sitúa al cuento como el género narrativo moderno por antonomasia, con el que se procuró una renovación de forma y contenido, opuesta al romanticismo en cuanto a que este tenía un trasfondo moralizador. En definitiva, Sánchez afirma que Palma es un cuentista modernista prototípico por su singularidad y transgresión de lo narrado hasta ese momento en el país.

Finalmente, Augusto Tamayo Vargas declara que el modernismo ha pisado fuerte en el continente y se expande con rapidez y constituye, igualmente, el cimiento del estilo que le sucede: el realismo o naturalismo (género central en la narrativa peruana del siglo XX); y detecta que, con esa impronta modernista, Clemente Palma impregnó varios de sus textos, en especial, los que componen su ópera prima *Cuentos malévolos*:

Es el modernismo que avanza a lo largo y ancho de la literatura hispanoamericana como una avalancha triunfante que, arrastraba en su cauce los análisis del realismo y el corrosivo desmenuzamiento crítico de su continuador el naturalismo. Con esa especie de halo literario, cubría Palma los puntos de su preocupación religiosa heterodoxa como en “El Quinto Evangelio” o “El Hijo Pródigo” (1974: 8).

Por consiguiente, al hablar de incorporar lo primermundista a América, indefectiblemente, estamos hablando de incorporar la modernidad que se estaba gestando en esa parte del Globo. Por tal motivo, el modernismo, más que solo un movimiento literario, es un estado plural y transversal que refleja (mediante distintas expresiones) la modernidad latinoamericana. Y al tratarse de una región en ciernes y conflictiva, colegimos que se trata de una modernidad que conlleva frustración y eso se manifiesta estéticamente en la literatura. Es así como, el modernismo también da cuenta de la llegada de un nuevo orden mundial basado en la producción en masa, la asunción y auge del capitalismo y todo lo que conlleva el concepto de progreso. Para Ángel Rama: “[...] hacia 1870, los ciudadanos de los nuevos países comenzaron a vislumbrar el fin de sus vicisitudes y a percibir lo que llamaron el orden y el progreso, que venía acompañado de su inserción dependiente en la economía mundial” (Rama 4).

El influjo que el modernismo tuvo en Clemente Palma se extendió a lo largo de su producción literaria. En tal sentido, su última novela (*XYZ, novela grotesca*) destaca no solo por su originalidad, sino por su abigarrado estilo en el que combina rasgos propios de la modernidad con elementos que se enmarcan en el género de la ciencia ficción, tales como: la presencia determinante de la tecnología, la creciente influencia de los medios de comunicación (lo que luego serían conocidos como *mass media*), en la población; y, la popularidad que la televisión, y especialmente el cine, han ido adquiriendo. “Palma no puede evitar su deseo modernista por la ciencia, pero *XYZ* recoge además los miedos frente al avance de la modernidad, que modela nuevos sujetos, nuevas estructuras mentales, a la vez que el impacto que el imperio norteamericano del cine iba en aumento” (Honores 2014b: 34), advierte Elton Honores y, de ese modo, colegimos que por parte de los escritores e intelectuales de la época, así como existía una copiosa curiosidad por la inminente llegada y expansión de la modernidad, también existía un creciente temor hacia la misma. Quizá porque, de algún modo, la aristocracia de cada uno de los países donde la modernidad hacía su arribo, iba asimilando cómo sus principios y consignas se veían socavadas por la vertiginosa proliferación de una nueva generación cuyos valores eran contrarios a los suyos.

Así, la noción de progreso tiene una connotación negativa para las clases altas y conservadoras, quienes consideraban el advenimiento de la tecnología como el comienzo del deterioro de la sociedad, sin valores, amoral. Consiguientemente, desde la perspectiva aristócrata tradicional, hablar de modernidad es hablar de una cultura en crisis, en otras palabras, decadente. E. A. Carter en su obra *The idea of decadence in French Literature*, asegura que el concepto de progreso es problemático, porque su llegada involucra, asimismo, un grado de inseguridad y temor por la pérdida de valores y la posible alienación que conlleva: “El hecho del progreso no se niega, pero un número cada vez mayor de personas experimenta los resultados del progreso con una angustiada sensación de pérdida y alienación. Una vez más, el progreso es decadencia y la decadencia es progreso” (156). De igual manera, el psicoanalista e historiador Juan Bautista Ritvo condena al progreso, no por propiciar el desafío a los valores tradicionalistas de aquel entonces, sino más bien por las desigualdades sociales que se suscitaban como consecuencia de su arribo, calificando a quienes atravesaron dichos fenómenos sociales como una:

Generación de vencidos y de tísicos, que es también una generación de deprimidos. En la época todo parece conjurarse para favorecer este estado de depresión. El desarrollo prodigioso de las grandes ciudades, que succiona toda vida y toda actividad, determina la anemia progresiva de las ciudades de provincia (214).

Del mismo modo, el semiólogo argentino Walter Mignolo realiza una crítica punzante a la modernidad relacionándola con la colonialidad; afirmación que conlleva cruentas connotaciones, como resulta evidente:

Para Toulmin, el trasfondo de la modernidad era el río humanístico que discurre tras la razón instrumental. Para mí, el trasfondo (y la cara oculta) de la modernidad era la colonialidad. [...]. La tesis básica es la siguiente: la «modernidad» es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad (Mignolo 2009: 39).

De la grima y el vaho oscuro que emanaba de estos fenómenos, los decadentistas extrajeron la materia prima con la que gestaron sus obras literarias, al tiempo que llenaban su contenido de lascivos ataques a todo lo que se identificaba como romántico y moralista, proveniente de las altas cúpulas sociales. Así, Kason, siguiendo a Carter, concluye: “The decadent writers described the least attractive aspects of contemporary civilization and reached the conclusion that culture was just as corrupt as Rousseau had said it was. Carter

considers the decadent movement a rebellion against romanticism<sup>22</sup>” (Kason 57). No obstante, no olvidemos que los escritores decadentes pertenecían, precisamente, a esa clase social de élite, por lo que su rebeldía y desparpajos no iban dirigidos expresamente en contra de ella, sino en contra de los principios del romanticismo, el movimiento imperante hasta entonces. De este modo, el decadentismo “surge como reacción; lo que conlleva un cuestionamiento de los límites establecidos por la sociedad” (Segura 176), sostiene la catedrática española Ainhoa Segura; es decir que, en definitiva, el decadentismo, en primer término, cuestiona, ataca y niega los preceptos tanto de la moral como del romanticismo.

Otros pensadores, como la escritora argentina Silvia Molloy, consideran al decadentismo como un “gesto político”, fatuo en muchos aspectos, puesto que su práctica – por parte de sus representantes– se asemeja más a una pose que a una postura artística-filosófica. Sin embargo, a pesar de esa supuesta artificialidad, la estética decadentista, según Molloy, expresa, en cierta forma, las inquietudes e ideales de la clase alta e intelectual del continente:

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía. Yo quisiera proponer aquí otra lectura de esa pose: verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX; verla, sí, como capaz de expresar, si no “la voz del Continente”, por cierto una de sus muchas voces, y verla precisamente como comentario de las “inquietudes e ideales” de ese continente. Quiero considerar la fuerza destabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político (28).

Asimismo, existen muchos otros elementos que definen al decadentismo, una vez que hemos tomado como punto de partida el ascenso de la modernidad. Sin duda, uno de esos elementos está relacionado con la vida nocturna, las sustancias, la lujuria, el exceso, el placer desmedido. Los poetas decadentistas franceses (en donde se originó el movimiento) pasaban largas jornadas en los cabarets, en las tabernas y en las calles parisinas. Lo que configuraba un ambiente sicalíptico, apartado de toda norma. “A la llamada corriente decadentista, la impulsa por un lado un gesto de resistencia a esas prescripciones moralísticas, y por otro, una ansiedad que se traduce en una mirada autorreflexiva a los propios deseos y temores, clausurados en la inscripción de discursos oficiales anteriores” (Mora 1997: 191), sentencia Gabriela Mora en otro de sus trabajos donde analiza los cuentos decadentes de Palma, e

---

<sup>22</sup> Los escritores decadentes describieron los aspectos menos atractivos de la civilización contemporánea y llegaron a la conclusión de que la cultura era tan corrupta como había dicho Rousseau. Carter considera al movimiento decadente una rebelión contra el romanticismo. (Traducción nuestra).

interpreta que los decadentistas dejan de reprimir sus deseos para dar rienda suelta a sus apetitos.

Todas estas puntualizaciones nos permiten interpretar que, efectivamente, modernismo y decadentismo son dos movimientos distintos, que pertenecen a dos espacios geográficos diferentes, tienen características disímiles y el contenido de sus obras, aunque exhiben ciertas similitudes, no es semejante. Por lo que, ambos movimientos no son sinónimos ni tampoco uno es una subcategoría de otro; si bien dialogan y pueden converger en un texto y no son excluyentes, son independientes entre sí. Un punto en común interesante que encontramos, es lo complicado que resulta definir cada uno. Mientras apreciamos que el modernismo es un movimiento tan amplio que hasta el día de hoy resulta complicado delimitarlo y clasificarlo, sobre el decadentismo no existe aún una definición unívoca: “HASTA HOY NO existe consenso en la definición del decadentismo o sobre sus parámetros, aunque la mayoría de los críticos están de acuerdo en separar el hecho estético y el fenómeno social” (Mora 1966: 62). Por su lado, el hispanista norteamericano, Boyd Carter, en un artículo panorámico –donde, comenzando por las de Clemente Palma, transcribe las primeras apreciaciones sobre el decadentismo en el Perú– reafirma este criterio y lo sintetiza de la siguiente forma:

Algunos adeptos de la nueva literatura tienden todavía en 1894 a identificar el decadentismo con el modernismo. Otros tienen el modernismo por un movimiento de tipo y de sabor hispánico, distinto del decadentismo [...]. Si a la sazón algunos literatos tienden todavía a identificar el *modernismo* con lo que llaman el *decadentismo*, otros, la mayor parte tal vez, hacen una distinción entre los dos términos (286, 291).

Así, para la gran mayoría de especialistas, entre ellos Portals Zubiarte, Palma bordeó, en buena parte de su obra, con el contenido y la estética decadentista, especialmente de su estilo aberrante y hórrido:

[...] en una reseña titulada "Novelas extrañas", aparecida también en *El Modernismo*, pero del 6/1 de 1901, Palma vuelve a sus linderos de interés y refuerza sus postulados estéticos (cada vez más emparentados con los modernistas y decadentistas) con el -y a esto quería apuntar- consiguiente objetivo de exhumar belleza aun de lo mórbido y/o aprensivo (Portals 2004: 47).

Ahora, no olvidemos que existe un tercer elemento involucrado en el debate: hay teóricos convencidos de que Palma respondía, de hecho, al movimiento del romanticismo y sus argumentos no son débiles, como los de José Güich, quien resuelve:

[...] Clemente Palma sería el menos modernista de su generación, por cuanto su experiencia de lo fantástico es afín a tratamientos o imaginarios propios del romanticismo, precisamente la escuela que hizo posible el surgimiento de la literatura gótica y preludeó al decadentismo (dos vertientes de gran significación no solo para la obra de Clemente Palma, sino para otros escritores con quienes compartió el escenario) (Güich 2016a: 51).

Concluimos, así, que el pensamiento y la obra de Clemente Palma constituyen un caleidoscopio donde convergen, desproporcionadamente, una buena parte de las expresiones en boga de su época. Al escudriñar los diferentes géneros trabajados por su pluma, se puede resolver que Palma respondía tanto al modernismo como al decadentismo y al romanticismo; era liberal y conservador; narrador y ensayista; realista y fantástico; o, visto de otro modo, practicaba una especie de modernismo esquizofrénico: un mismo autor que desarrolla múltiples escrituras dispares (de forma simultánea varias de ellas) a lo largo de su propuesta literaria.

Por tales motivos, hemos dejado para este punto el que, quizá, sea el mayor elemento distintivo del decadentismo: su contenido filosófico, en el que se refleja el cuestionamiento del artista decadente sobre la existencia, la muerte y el infinito. Varios trabajos críticos han apuntado que el movimiento se basa en una sátira hacia la sociedad burguesa venida a menos. A nuestro modo de ver, esta aseveración resulta inexacta puesto que los decadentistas son, en efecto, burgueses decadentes. Si bien no es descabellado suponer que podían proferir sus críticas contra su propia estirpe, conjeturamos que los escritores identificados con el movimiento, desde su posición de privilegio (disponían de los recursos para vivir haciendo arte y consumir distintos tipos de sustancias estimulantes), a su modo, vieron la luz y, en sus momentos cumbres de delirio y autocontemplación, filosofaron profundamente sobre interrogantes que planteaba el mundo en el que vivían. De este modo, en las obras decadentistas se evidencia ese trasfondo filosófico y ontológico (como es el caso puntual de Clemente Palma). El teórico y escritor español Luis Antonio de Villena, en diálogo con lo expuesto, aduce que el decadentismo:

Supone una actitud de rebelde desengaño ante la vulgaridad, la mediocridad o la ruina del mundo que se vive, y conlleva hastío, desencanto y gusto por la lejanía, e incluso por la muerte. Ello sí, en medio de un amor por lo lujoso y suntuario que viene al mismo tiempo que una determinada opción cultural, una protesta –aristocrática– contra el sinsentido gris de la vida burguesa, por el orden (de Villena 142).

Esa seducción hacia la muerte, nos reafirma la idea de que los artistas decadentes eran individuos con una enorme sensibilidad e inteligencia, quienes, en su mayor momento de

lucidez, atisbaron que la existencia, de hecho, es inconmensurable y cruenta (como también lo dirían Emil Cioran y los pesimistas) y, por lo tanto, no hay mayor razón para mantener una actitud mesurada y sobria. Ellos se han auto marginado de la sociedad hacia la podredumbre, pero aún en ella mantienen su elegancia.

Este es el marco en el que se ubica el arribo de la propuesta narrativa de Clemente Palma, la que reúne los presupuestos de lo ontológico, lo decadentista, lo transgresor, y lo fantástico. Todos ellos dan cuenta de una postura inquisidora del autor frente al mundo, que lo percibe ininteligible y agobiante. La investigadora de origen alemán Irmtrud König, en un estudio titulado “Clemente Palma: rebeldía decadente y expresión fantástica”, se ha propuesto desmenuzar la ópera prima de Palma, *Cuentos malévolos*, a la que considera un manifiesto que delata la poca esperanza del autor hacia el mundo y la sociedad que le ha tocado ocupar. Dicho escepticismo y transgresión se interpretan, en definitiva, como una actitud provocadora de la voz narrativa, la que se sirve de lo fantástico para manifestarse:

Lo fantástico adquiere por eso un perfil muy especial en esta obra ya que implica un rechazo frente al mundo que se verifica sobre todo en términos de un cuestionamiento moral de la realidad e implica asimismo una ambivalencia frente a su época que se enmascara en el alarde decadente, el escepticismo, el culto estetizante de lo cruel y la agresiva profanación de los valores morales socialmente sancionados (König 197).

Lo sórdido y lo decadente no solo es un aspecto recurrente en las historias de Palma, sino que podrían ser considerados sus mayores improntas. Idea que resulta un consenso general dentro de la crítica especializada. Gonzalo Portals, por ejemplo, apunta: “Así, la vocación del autor por la literatura decadentista y gótica, expresada de manera convincente, especialmente en *Cuentos malévolos* (primera edición: Barcelona, 1904, y segunda: París, 1913), donde los tópicos satánicos, escabrosos, macabros y blasfemos alimentan su producción” (Portals 2002: 225). Este principio estético (obvio) del arte decadentista es, quizá, el primero en ser captado por parte del lector.

De esta manera, al hablar de la estética de la obra de Clemente Palma, indefectiblemente, estamos hablando de la estética decadentista, especialmente, en lo que a contenido filosófico se refiere. “En esta marcha hacia el ideal encontramos que Palma desarrolla una estética donde lo perfecto no necesariamente es bello y viceversa, y que, más bien lo imperfecto puede revelar una belleza interna, lo que él llama una perfección estética” (Sumalavia 2002: 222), nos dice Ricardo Sumalavia y es, entonces, que comprendemos que

el ideal estético decadentista presente en la obra palmista no solo es de forma sino también de contenido. Este el principal valor que encontramos, pues refleja las más sensibles y profundas inquietudes del autor frente a la vida, las que son representadas por medio de sus personajes y de las situaciones inauditas en las que son puestos.

Es cierto que las ficciones literarias componen, en sí mismas, un mundo autónomo, no obstante, son capaces de dialogar con el real, porque nunca hablan de algo ajeno al entorno en el que fueron concebidas. Son constitutivas del entorno del autor (quien invariablemente interviene en ellas), responden a su pensamiento, cosmovisión y postura y ponen en evidencia que su creador no es un ente aislado, sino que relaciona y absorbe lo que interpreta de todo aquello que lo circunda. Es conocida la clase social y pensamiento reaccionario de Clemente Palma como ciudadano, sin embargo, esa postura poco nos interesa, por el contrario, encontramos enriquecedor al Clemente Palma autor (distinto del ciudadano), quien ha plasmado en sus obras esa concepción decadentista que no es otra más que la duda y el desconcierto sobre el vivir, el fenecer y el comportamiento del sujeto frente a ello; en otras palabras, el escritor devela la condición humana frente a la enormidad, nebulosidad y perfidia del universo que lo rodea. La importancia del trasfondo filosófico en literatura para Palma, puede reflejarse en el siguiente fragmento perteneciente al ya referido ensayo de 1895, en el que se evidenciaban sus férreas y conservadoras convicciones en lo formal, a pesar de ser un autor, en el contenido, innovador que buscaba cuestionar y escandalizar:

Por el organismo de toda obra literaria corre siempre una savia filosófica que un espíritu ligeramente observador sabe descubrir con facilidad. Cada poeta, cada novelista, aprecia la vida de cierto modo y la expone como la considera; esa es la filosofía que debe ser traslucida y diseminada por toda la obra, animándola con la coloración propia del sistema o teoría filosófica que profesa el autor. Esto no quiere decir que la obra artística debe convertirse en una disquisición filosófica ni en una exposición de sistemas; eso sería prostituir el arte. La filosofía debe ser sentida; pero no expuesta en ratiocinios y argumentaciones secas; debe ser algo que está en lo íntimo de la obra; algo como la marcha de las arterias y las venas, que se presiente debajo de la epidermis, por la coloración levemente azulada que se percibe en esta. No es el objeto del arte hacer filosofía Palma (1895: 151).

Es así que, el autor concibe al ser humano como un ser minúsculo frente a su entorno y está consciente de ello. El camino vital que ha iniciado le comunica que no hay norte ni plataforma segura donde aferrarse. Se encuentra íngrimo y dubitativo inmerso en la realidad que, a medida que se adentra en ella, se muestra inconmensurable, incierta e ilusoria y nuestros sentidos, erráticos y limitados, son incapaces de asirla. Por consiguiente, el ser y la

existencia misma constituyen un enorme misterio que la ciencia aún no es capaz de resolver. Allí es donde interviene el arte, literario en este caso, para captar e interpretar aquello que de manera científica nos resulta inalcanzable.

Por otra parte, el arte está cargado de simbolismo y se sirve de ello para expresar esa captación subjetiva del exterior. En esa gestación de imágenes caóticas y absurdas, en apariencia, es donde hace su aparición el arte y la literatura fantásticos, dado que resulta la expresión más pura de la confusión y vacilación que experimentamos en el momento que nuestro entorno colapsa. Así, la literatura fantástica constituye una vía para atisbar e interpretar la presencia de lo ajeno a lo que nosotros consideramos normal, al tiempo que intenta contestar aquellas preocupaciones e interrogantes acuciantes que nos embargan cada vez que nos encontramos en el umbral entre lo normal y lo anormal, porque tanto lo uno como lo otro (igualmente válidos), podrían ser el componente de un mismo universo infinito y abrazador. En definitiva, lo fantástico es el canal que conduce a la irrupción del misterio en nuestra realidad, en la forma de nuestros delirios y aberraciones, los cuales suponen una concepción y una relación específica del ser humano con el universo, tal como señala Roger Bozzetto: “[...] todo género literario manifiesta una intención precisa y original: desde este punto de vista, existe una intención trágica, cómica o lírica. Lo fantástico, en tanto que género, infiere una dimensión específica de la relación del hombre con el mundo” (Bozzetto 2001b: 223).

Y como en el campo de lo fantástico, lo sobrenatural puede manifestarse en infinidad de formas, las posibilidades del personaje (y del lector) de sumergirse en el vacío son, igualmente, incontables. En el caso de nuestro autor, una de esas formas recurrente es la duplicación de la voz narrativa, es decir, del sujeto, o sea, del protagonista de la historia que es, en definitiva, quien experimenta la vacilación. El sujeto, en las situaciones que analizaremos a continuación, verá socavada su realidad por la aparición de un duplicado hecho a su imagen y semejanza, un doble que, además de perturbarlo y amenazarlo, le provocará una insalvable sensación de inquietud sobre la alteridad y su propio yo; en otras palabras, el tema del doble será el instrumento preciso al que el autor recurre para auscultar la condición humana, hacia lo más profundo de su consciencia, en relación con la sustancia que lo envuelve. El desdoblamiento se convierte, de este modo, en un baluarte de la literatura

fantástica para desentrañar la ontología del ser y la materia, tal como lo interpreta Herrero Cecilia en su estudio panorámico sobre este el tema:

[...] el mito del doble ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos [...], porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su *duplicidad* y de su *desdoblamiento*. Se trata de una problemática compleja de carácter existencial que ha motivado la escritura de numerosas historias de ficción (Herrero Cecilia 2011: 18).

Y sobre la presencia del tema del doble, puntualmente, en la literatura de Palma, Elton Honores realiza un primer acercamiento ponderando la narración más extensa de nuestro autor (*XYZ novela grotesca*), pero, asimismo, deja entrever que el tema es transversal en la narrativa palmista y ostenta una de sus principales figuras: el alter ego se encuentra al interior del individuo original:

Palma es consciente de que su proyecto narrativo XYZ opera de modo parecido a La Eva futura de Villiers: escribir una novela sobre un avance técnico [...]. La forma en la que se explica en el prólogo la elección de escribir una novela sobre el cine deviene de un diálogo, es decir, se representa como una suerte de alter-ego o doble interno, tópico reiterativo en su obra (Honores 2013a: 201).

En consecuencia, inferimos que aquellas incertidumbres, ansiedades y temores que agobian al autor, las expresa a través de sus sujetos protagonistas y, en las narraciones que ahora presentamos, recurre al desdoblamiento para exteriorizarlas y reconocer que es apenas un yo perdido en la inmensidad y no atina por dónde andar. En su búsqueda de respuestas ha recorrido por sinuosos caminos que, probablemente, al tratarse del territorio de lo fantástico, se alternan, se alteran o se difuminan. Así, el recorrido de la agobiada voz narrativa lo ha detenido en un punto donde el sendero se bifurca en tres direcciones; cada una de ellas revelará un tipo de doble diferente y deberá (con nosotros a su costado) interpretar qué significan aquellas formas, en pos de su necesidad de obtener alguna certeza. Estas bifurcaciones corresponden a los tres textos que conforman el corpus del presente capítulo y, en todas ellas, examinaremos cómo se presenta y la incidencia que tiene el tema del doble en la obra fantástica palmista.

## 1.2 La representación del plano natural y sobrenatural a través del doble en “La granja blanca”

La irrupción de lo fantástico en una narración ha sido denominada de varias maneras por los estudiosos del género. Se ha hablado de giro, umbral e, inclusive, pasaje. Nosotros lo llamaremos “efecto fantástico” cuando nos refiramos al instante exacto en que lo extraordinario se apodera intempestivamente de una historia. Tomamos el concepto de las apreciaciones de Bellemin-Noël, quien parte de la noción de “efecto de realidad” de Roland Barthes: “[...] «*efecto fantástico propiamente dicho*»: se trata de la aparición obligatoria del epíteto «fantástico»” (Bellemin-Noël 136). En tal sentido, en las tres piezas que analizaremos ahora, los efectos fantásticos que irrumpirán van a provocar en las voces narrativas de los sujetos protagonistas (que son, insistimos, quienes experimentarán la vacilación) un profundo cuestionamiento sobre sí mismos y de todo cuanto les rodea. Esa búsqueda de respuestas los conducirá por un camino entramado, lleno de vericuetos y bifurcaciones por donde deambularán sin brújula ni mapa.

En adición a lo anterior, la primera bifurcación que toma Clemente Palma (autor), en este entramado metafísico que hemos planteado, lo conduce a una situación que le revelará que la realidad puede descomponerse en cualquier momento y por cualquier medio, lo que ahondará aún más su desconcierto y zozobra. Así, “La granja blanca” –perteneciente *Cuentos malévolos* (Barcelona, 1904)–, plantea a un narrador Yo protagonista que experimentará una profunda turbación ante el advenimiento del plano sobrenatural que –al adoptar la forma de sus anhelos, miedos y traumas más profundos– amenazará su mundo por completo y, por tanto, ejercerá un fuerte influjo sobre él. El primer y fundamental efecto fantástico ocurre en las escaramuzas iniciales del relato y tiene que ver con un suceso inadmisibile: la aparente muerte y resurrección de una mujer y, a partir de allí, posibilidades infinitas se presentarán ante la confundida voz narrativa, porque tratará de explicar lo inusual y, al ser incapaz de hacerlo, no tendrá otra alternativa que aceptarlo. El argumento es sencillo. Trata sobre un estudiante de filosofía y su joven pareja con la que está en vísperas del matrimonio. Desgraciadamente, la novia, Cordelia, contrae malaria y su vida corre riesgo. Hacia el final del cuarto capítulo esto sucede:

“Una mañana amaneció Cordelia mejor. Yo no había descansado en cuatro noches y me retiré a mi casa a dormir. Desperté al día siguiente por la tarde. ¡Qué tarde tan horrible! Al llegar a

la calle de la casa de Cordelia vi la puerta cerrada y gran gentío. Pregunté el motivo, lívido de ansiedad, loco de angustia; un imbécil me respondió:

—¡La señorita Cordelia ha muerto!

Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... No sé quiénes me socorrieron, ni cuanto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido. Cuando volví en mí me encontré en la casa de mi maestro, situada a poca distancia de la casa de Cordelia. Volé a la ventana y la abrí de par en par: la casa de Cordelia estaba como de costumbre. Salí corriendo como un loco y entré en la casa de mi novia...

## V

La primera persona a quien encontré fue a la madre de Cordelia. Le cogí la mano, lleno de ansiedad

—¿Y Cordelia, madrecita mía?

—Ve a buscarla, hijo, en el jardincillo... debe estar allí, regando sus violetas y heliotropos” (Palma 1904: 131).

Aquí, más que el hecho en sí de que una persona declarada muerta aparezca viva en la escena siguiente, el efecto fantástico radica en la confusión que esto produce. Así, inmediatamente después del reencuentro de la pareja, Cordelia interpela a su novio (cuyo nombre nunca se llega a saber), sobre lo que él pensaba de lo sucedido: “—Creíste que me moriría, ¿verdad? —Sí... te he creído muerta, más aún, he creído ver tu entierro, ángel mío. ¡Oh, qué infamia tan grande hubiera sido robarme la luz, la única luz de mi vida!” (Palma 1904: 132). Nótese que el novio no se cuestiona ni por un momento el evento sobrenatural que acaba de presenciar, sino que lo acepta sin más; empero, el hecho de que el personaje lo acepte no significa que los lectores tengamos que hacerlo, porque, en definitiva, el texto ha sembrado una importante inquietud. De igual forma, en su referido ensayo “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, Susana Reisz reflexiona sobre esta posibilidad en esta clase de narraciones: “Que los personajes no cuestionen su propia norma ni en última instancia, su propia noción de la realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione. Se trata, simplemente, de un cuestionamiento no representado en el interior del mundo ficcional” (Reisz 2001: 220).

En definitiva, nos encontramos ante un hecho con varias explicaciones y, por tanto, con varios desenlaces posibles: “[...] en el relato fantástico, la imposibilidad de la solución proviene de la presencia de la demostración de todas las soluciones posibles. Esta imposibilidad de solución no es otra que la de la solución libremente elegida” (Bessière 9), sostiene Irene Bessière y consideramos que estas aseveraciones se pueden aplicar aquí, puesto que, de todas las alternativas que se nos puedan ocurrir sobre la reaparición de Cordelia ninguna resulta descabellada, pero tampoco satisfactoria. Por lo tanto, nos

encontramos frente a una situación absolutamente difusa, ambigua y la sensación de incertidumbre es cada vez mayor. Observemos lo que dice Todorov al respecto:

La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión? Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre (Todorov 18).

En completo diálogo con el tema central del cuento, Todorov da en el clavo acerca de la situación ambivalente que los relatos fantásticos, y específicamente “La granja blanca”, establecen, con el objetivo de que el lector vacile acerca de la verdadera naturaleza de los acontecimientos: realidad o fantasía; tangible u onírico. Y, precisamente, así inicia el cuento, con esta sutil e inocente (en apariencia) reflexión:

REALMENTE se vive o la vida es una ilusión prologada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan solo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de algún eterno durmiente?” (Palma 1904: 123).

Es así que, según el criterio de buena parte de la crítica especializada en Palma, el motivo, el eje central del cuento es esta ambivalencia entre fantasía y realidad. Así, por ejemplo, Gabriela Mora señala: “Más que la idea del doble, que sería un motivo importante, pero no el principal, creemos que en el cuento de Palma el resorte provocador de la historia atañe a la diferencia entre realidad y ficción” (Mora 1996: 68). José Güich, por su lado, también concuerda con esta interpretación al sugerir: “¿Ensueño o realidad?”, como si el autor quisiera advertir desde el inicio que se trataba de un relato donde ambas instancias se entrecruzaban o creaban un universo sometido a la ambivalencia” (Güich 2016a: 52).

Por esa razón, la posibilidad de una explicación racional pero inverosímil cada vez tiene menos cabida y reconocemos que en “La granja blanca” lo fantástico, acaecido desde el arranque, es la única “explicación” posible. El plano sobrenatural (que, inicialmente, no fue advertido por el personaje, pero sí por el lector) se ha manifestado en todo su esplendor. Esta disyuntiva sobre la naturaleza del relato, “realidad o ficción - ensueño o realidad”, da

cuenta, precisamente, de la incertidumbre del lector (y luego también del protagonista) acerca del territorio que está pisando: ¿el natural o el sobrenatural?

De vuelta a la historia, luego de la aceptación por parte del esposo de la resurrección de Cordelia, en el capítulo V, todo vuelve a transcurrir con normalidad: la pareja contrae matrimonio y se retiran a vivir a La granja blanca. Aquí encontramos la primera clara alusión con el cuento de Edgar Allan Poe “La caída de la Casa Usher”, puesto que la granja, al igual que la deteriorada mansión Usher, se erige como un espacio lúgubre, inquietante y fantástico; y, los acontecimientos de mayor preponderancia y abyección ocurrirán dentro de los linderos de ambas estancias. Así, al cabo de un año la pareja tiene una hija que lleva el nombre de la madre, quien accede a realizarse un autorretrato, con la condición de que él no pueda verlo mientras lo esté pintando. Llegado el momento, el cuadro se revela como una pieza extraordinaria, tienen una noche fulgurante y, en el descanso, ocurre el segundo efecto fantástico del cuento:

Sería la una de la mañana cuando desperté sobresaltado: en sueños había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios, de una mano helada que hubiera arrancado el anillo de mi dedo anular; de una voz apagada y triste que hubiera murmurado a mi oído esta desoladora palabra. ¡Adiós!” (Palma 1904: 137).

Por más que la buscó no pudo encontrarla. La desaparición de Cordelia es tan misteriosa e inexplicable como su restitución a la vida. Y, en ese momento, el protagonista – al igual que el lector al final del capítulo IV– comprende finalmente que ha caído en el territorio de lo absurdo, de lo inexplicable, de lo fantástico. A partir de ese punto, tanto él como el lector, ponen atención a cada detalle, a cada pequeño hecho para encontrar una pista que aclare la situación. Así, varios de los especialistas han esbozado sus teorías al respecto. En primer lugar, para Gabriela Mora:

En otras palabras, el matrimonio, el nacimiento de la hija y el macabro incendio final serían una pesadilla provocada por la enfermedad. Si aceptamos esta lectura, sin embargo, afrontamos otros problemas: ¿por qué estas figuraciones y no otras? ¿Son el deseo incestuoso por la hija, la quemazón de la casa y de la anciana, o la relación sexual con la muerta, expresión de deseos subconscientes del personaje? Por otro lado, el párrafo citado que pregunta por la naturaleza de la realidad también podría leerse como un giro deconstrutor y metaliterario que borraría no sólo los hechos fantásticos sino toda la historia, recordándonos que estamos en el terreno de la ficción. Como en el ensueño de algún «eterno durmiente», los hechos y los personajes se disolverían en la nada (Mora 1996: 68).

Pese a que nuestro análisis apunta a una lectura diferente, hay que reconocer que esta pieza dialoga con lo fantasmagórico, dado que no se descarta la posibilidad de que la Cordelia

que acompaña al protagonista en la granja sea un espectro. De esta manera, se continúa apreciando la fuerte influencia de Poe en nuestro autor: la fantasmagoría, que posee un cariz romántico (movimiento desarrollado por el autor estadounidense), es recogida también por el decadentismo (tan inherente al autor peruano), quien se ha alimentado de las huellas más escabrosas del romanticismo para completar su propuesta. En definitiva, este largo debate sobre la realidad o la ficción en el cuento, podría sintetizarse en el hecho de si efectivamente Cordelia murió o no al final del capítulo IV y, por lógica continuación argumentativa, si la persona que acompañó al protagonista durante esos dos años existió realmente. Los críticos han apelado a las exiguas señales que proporciona el texto para dar una luz a este dilema. Por ejemplo, la teórica española, Ana María Morales le da relevancia al semblante pálido de la joven, como una señal mortuoria:

[...] la extrema palidez de Cordelia, en "La Granja Blanca" de Clemente Palma, no parece un rasgo sobrenatural, sólo una característica algo exagerada de un rasgo natural. Pero tal palidez, que en otro contexto podría significar el inicio de un retrato convencional ("era blanca como la nieve") en el relato fantástico se llena de significados ominosos que anticipan el desenlace; Cordelia, quien tras una aparente curación vive un año en la Granja Blanca, era una muerta, un fantasma, un vampiro, o un ente cualquiera de esa naturaleza otra (Morales 2000a: 52).

Elton Honores también ha especulado sobre los sucesos que causan vacilación en la historia: "En este punto se produce un quiebre en el relato pues no sabremos hasta el final si la noticia del fallecimiento de Cordelia fue producto de una confusión sobre su estado de salud o si realmente murió y se trata de una alucinación del personaje que la cree aún con vida" (Honores 2010c: 72). Es así como observamos que la realidad de la narración ha vuelto a resquebrajarse. Una vez más, y de manera definitiva, ha dejado de ser tangible e inteligible para revelar su verdadera condición inasible. El mismo protagonista, cerca del final, lo reconoce: "Sí, maestro, no existe la realidad, o en otros términos, la realidad es la nada con formas" (Palma 1904: 146). Y es que ahora, que somos conscientes del territorio sobrenatural en el que nos encontramos, tanto la voz narrativa como el lector se ven sumergidos en la nada, diluidos en una dimensión que no respeta las leyes físicas naturales, sin gravedad, sin forma, sin estructura, quizá sin sustancia; "[...] los mundos sombríos de lo fantástico no construyen nada. Son vacíos, vaciantes, disolventes. Esta vacuidad toma un mundo visiblemente pleno, rotundo, tridimensional, y logra viciarlo con sus trazos de ausencia, sus sombras sin objetos" (Jackson 1986: 42), sentencia Rosemary Jackson, recalcando esa

ininteligibilidad y discontinuidad de los “mundos de lo fantástico” y consideramos que esta cita –en combinación con la siguiente interpretación que Rosalba Campra realiza de la taxonomía de Ana María Barrenechea– nos arroja nuevas luces sobre el tipo de descomposición de la realidad que se producen en “La granja blanca”:

Ana María Barrenechea critica la propuesta de Todorov, considerando que ninguna de estas categorías es exclusiva de la literatura fantástica, y propone, en cambio, dos tipos de categorías, también a nivel semántico. En primer lugar, un nivel semántico de los componentes del texto, en los cuales distingue por un lado la existencia de otros mundos -divinidad o poderes maléficos y benéficos, la muerte y los muertos, otros planetas, etc.-; por otro lado, las relaciones entre elementos de la vida cotidiana, que rompen el orden considerado natural en el tiempo, en el espacio, en la identidad, etc (Campra 2001: 158).

En consecuencia, inferimos que la literatura fantástica clásica nos revela que nuestro mundo se encuentra en constante enfrentamiento con la alteridad. En otras palabras, el plano natural (el mundo objetivo), tiene en el plano sobrenatural (lo imposible bajo nuestro entendimiento) su contraparte y, de ese modo, el sujeto, una vez que los tentáculos de lo fantástico lo han atrapado, bascula constantemente entre uno y otro plano. No obstante, este advenimiento de lo prodigioso (tan caótico y difuso) aún solo puede plasmarse por medios cognoscibles y expresiones al alcance de nuestro entendimiento. Y uno de ellos es, por supuesto, el lenguaje, el depósito sistemático inteligible de nuestras ideas. Este fenómeno es identificado por la totalidad de los teóricos de lo inusual. De las tantas consideraciones que existen, tomemos la siguiente de Campra en la que pondera el poder representativo de las palabras:

Existe en esta perspectiva una irradiación de sentido que, una vez aceptada la estrategia de la lectura requerida por el texto fantástico, parece contaminar cada palabra, cada elemento estructural del discurso. Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua (Campra 2001: 187).

Consecuentemente, interpretamos que en “La granja blanca” no se presenta una sola dimensión farragosa, sino que se presentan nítida e intercaladamente los dos planos que componen el tándem del fantástico clásico: el natural y el sobrenatural. Consideramos también que ambos planos son absolutos y uno no depende del otro para ser validado. Y el eje, el punto colindante entre ambos, es la voz narrativa del sujeto Yo protagonista que se encuentra atrapado en el umbral (en los pliegues de lo fantástico) y, ante la definitiva desaparición de Cordelia, comprende que se encuentra en medio de la nada, del vacío o en

medio de ambas dimensiones que lo aplastan. Por consiguiente, a nuestro criterio, el cuento no retrata un plano “real” o “verdadero” y otro “ficticio” o “fantasioso”, sino –como una suerte de superposición súbita–, la representación del plano natural (donde Cordelia efectivamente murió víctima de la malaria); y la representación del plano sobrenatural (donde la malaria –que ocurre en ambos– no acabó con su vida). Así, esta es la sucesión de eventos, desde la perspectiva de cada plano, narrados en el cuento:

Plano natural: se revela desde el capítulo I hasta el final del capítulo IV (con la primera muerte de Cordelia). Retorna desde el final del capítulo VIII (con la desaparición definitiva de Cordelia) hasta el final del cuento, que termina con la quema de La granja blanca (junto con la anciana que la cuidaba) por parte del narrador y su ulterior huida a caballo.

Plano sobrenatural: se revela desde el inicio del capítulo V, con la supuesta resurrección de Cordelia, hasta su desaparición definitiva (luego de haber terminado el retrato), es decir, todos los eventos que ocurren en La granja.

Conjeturamos, así, que la totalidad de apariciones de este personaje pertenecen, de hecho, a dos Cordelias diferentes. A saber: lo relatado desde el Capítulo I hasta el final del IV (Plano natural), retrata a una primera Cordelia o Cordelia natural (que contrae una enfermedad mortal y muere efectivamente); mientras que los sucesos ocurridos entre el capítulo V al VIII (Plano sobrenatural), pertenecen a las acciones realizadas por la segunda Cordelia o Cordelia sobrehumana (aquella que sobrevive a la malaria) que se muestra nada ingenua, segura de sí, prestante y eminentemente sexual. Esta ambivalencia puede arrojar variadas lecturas. Por una parte, se podría inferir que, al hablar de dos expresiones de una misma mujer, se realiza un guiño acerca de la figura femenina de la época. Lo punitivo siempre estuvo presente en el rol de la mujer decimonónica. Sin embargo, también existía una otredad femenina, donde –aunque a los conservadores les cueste aceptarlo– la mujer no solo cumple el papel de esposa abnegada y ama de casa, sino que se trata de un ser libre, que siente y tiene deseos que no deben ser reprimidos ni castigados.

Otra lectura posible, por supuesto, es aquella que contempla la rúbrica fantástica. Es de este modo que el tema del doble interviene en “La granja blanca”. Los análisis realizados sobre el cuento señalan que el tema del doble se presenta a través de la hija de Cordelia, quien nació al año del matrimonio y falleció al año de nacida a manos del desesperado profesor de filosofía. Tomemos algunos ejemplos de esta aseveración realizada por la crítica:

El tema de la caída en el vacío temporal, esbozado también en «La Granja Blanca» al ser la hija de Cordelia una proyección de ella misma, supone aquí, no una victoriosa conquista ante la muerte, sino un castigo, la interminable agonía de quien se interroga por su origen y se convence de no tenerlo (Viñuales 115).

Pero en “La granja”, como traté de probar en el ensayo publicado por casa de las Américas, el doble es importante, pero secundario. Aquí, la niña vive solo dos años, y la doble personalidad del narrador puede ser efecto de la enfermedad “cerebral” al recibir la noticia de la muerte de su esposa (Mora 2000: 129).

El tema del doble es de alguna manera recurrente en la obra de Clemente Palma, [...] también se aborda de manera tangencial en “La granja blanca” (el doble se observa en la hija de Cordelia, esposa del protagonista, la niña presenta todos los rasgos de la madre, es una reencarnación de esta, además de que es engendrada cuando la progenitora regresa de la muerte y desaparece cuando nace la niña) (Vega 2010: 198).

Deducimos que estas afirmaciones se deben al siguiente fragmento, correspondiente a los instantes previos a la muerte de la niña, cuando el profesor visita La granja blanca. El protagonista le presenta a su hija como prueba de que Cordelia no había muerto por la malaria y que su matrimonio fue verdadero. El anciano queda estupefacto ante el descubrimiento:

“Y el buen viejo parecía hipnotizado por la mirada curiosa, inteligente y dulce de la niña, [...]. El maestro, temblando como un azogado, la tomó en sus brazos.  
—¡Es Cordelia, es Cordelia!, murmuraba” [...].  
«Es Cordelia que renace», abrieron ante mis ojos un horizonte inmenso, terrible... Si la ilusión de la vida puede repetirse, también la ilusión de la felicidad puede volver... «Es Cordelia que renace», exclamaba yo, y mi alma entera se transportaba al futuro, y allí veía fundirse en una sola entidad a la madre y la hija” (Palma 1094: 145, 146).

A nuestro criterio, no hay ninguna razón para pensar que la niña es el doble de Cordelia. Estos exabruptos, tanto del profesor como del padre, son un claro resultado del estado de alteración y excitación que los colmaba. Más allá de estas exclamaciones, no hay evidencias ni narrativas y ni teóricas que las respalden. La niña realmente no ostenta un parecido físico con la madre; no existe un desarrollo de su personalidad debido a su corta edad, por lo que tampoco hay una continuidad psicológica entre ambas. Tampoco es correcto que al nacer la pequeña la madre desaparezca –como comenta Nehemías Vega– o que vivió dos años –como acota Gabriela Mora–, porque está tomando en cuenta los nueve meses de gestación. Lo cierto es que los tres (padre, madre e hija) convivieron un año completo dentro de los linderos de La granja.

En tal sentido, la hija (entre otros componentes más), a nuestro entender, pertenece al plano sobrenatural y funge como un elemento de guía para que el lector note la diferencia

entre las dos dimensiones retratadas en esta historia. Consideramos que Elton Honores está sobre la pista correcta en el siguiente fragmento (que se repite en dos trabajos diferentes) de su análisis sobre “La granja blanca”:

Observamos que entre las múltiples lecturas que podemos establecer (además de la homologación de este texto con el clásico “La caída de la casa de Usher” de Poe; y la fuerte presencia del tópico del doble, que plantea el problema de la identidad, a partir del original y la copia del retrato de Cordelia, por la mención al cuadro *La resurrección de la hija de Jairo* y la situación posterior del personaje femenino como mujer-vampiro, las constantes alusiones a desdoblamientos del propio personaje y la presencia de las dos “Cordelias”, tanto la viva-muerta; o la madre-hija), Palma se ubica en el lado más transgresor al poner de relieve los deseos del incesto por sobre la idea burguesa de la familia y valores morales que rigen la sociedad (Honores 2010c: 74/ 2014a: 77, 78).

En este panorámico párrafo, Honores –de manera breve– identifica los elementos claves que nos pueden permitir identificar las sendas diferencias entre uno y otro plano. Además del ya mencionado elemento de la hija, existe otro de suma importancia: la cuestión pictórica. Es cierto que el narrador relaciona a su esposa constantemente con la mujer de un cuadro llamado *La resurrección de la hija de Jairo*, el que aparentemente connota su condición de muerta que regresa a la vida. Pero esta interpretación deja de tener peso bajo la lectura de la intercalación de los planos natural y sobrenatural dentro de la narración, en la que, como hemos dicho, una Cordelia muere y la otra no. No existe tal resurrección. En este sentido, el verdadero barómetro del cuento, el elemento que permite la basculación entre un plano y otro es el autorretrato de Cordelia. Obra que se realiza en un lapso de dos años (el tiempo total de su estancia en La granja) y cuyo proceso marca la duración de la permanencia del protagonista en el plano sobrenatural. Al término de esos dos años de trabajo, este es el resultado:

La semejanza era maravillosa; era imposible trasladar al lienzo con mayor fidelidad y arte la expresión de amor y melancolía que hacían a Cordelia tan adorable. Allí estaba su palidez sobrenatural, sus ojos oscuros y brillantes, como diamantes brunos, su boca admirable... Un espejo habría reproducido con igual fidelidad el rostro de Cordelia, pero no habría copiado el reflejo sugestivo de su alma, ese algo voluptuoso y trágico, esa chispa de amor y de tristeza, de pasión infinita, de misterio, de idealismo extraño, de ternura extrahumana (Palma 1904: 136).

Cabe remarcar que el lienzo no es el doble en esta ficción, sino la materialización icónica de la convergencia de los dos universos aquí representados, los que –solo en el exiguo espacio del gabinete del esposo– han podido entrar en contacto, a través de la comunicación, trabajo mancomunado (la pintura) y pacto entre la Cordelia natural y la Cordelia sobrenatural.

Aquí ya nos encontramos con una notoria señal de la presencia del doble que puede examinarse con herramientas teóricas. En primer lugar, de manera nominal, se puede decir que la imagen de la mujer retratada representa una expresión del duplicado en la narrativa española del siglo XIX, de la que Palma tuvo amplio conocimiento, ya que vivió allí a finales de ese siglo y tuvo contacto con la intelectualidad de la época. Al respecto, Rebeca Martín afirma: “En el siglo XX, la mujer duplicada adquirirá relevancia como doble subjetivo en el cine, la pintura y, claro, la literatura” (Martín 49). En la literatura universal, el recurso de la pintura, asimismo, tiene connotaciones de traslucir mucho más que los rasgos físicos de la persona retratada, sino que proyecta sus cualidades psicológicas y en, muchos casos, su propia esencia. Tomando el ejemplo de la célebre obra de Wilde, Rosemary Jackson lo sentencia de la siguiente forma:

La pintura que aparece en *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde, funciona de manera similar, como la institución iconográfica de la diferencia, que ilustra el yo como el otro, y sugiere la condición inseparable de estos mecanismos e imágenes especulares con los temas fantásticos de la duplicidad y la multiplicidad del yo (Jackson 1986: 42).

Es así que, interpretamos que el cuadro también posee características especulares y, si recordamos la frase del esposo: “Un espejo habría reproducido con igual fidelidad el rostro de Cordelia”, nos encontramos con que el alter ego en este relato se manifiesta mediante la proyección de un espejo. Así, contemplamos la extraña y reveladora cualidad del artefacto especular, pieza ideal en un evento fantástico de esta naturaleza. La teoría general del tema del doble le ha otorgado relevancia a la cuestión del espejo y una significación importante, dado su alto valor connotativo y flexible, al ser capaz de producir distintas copias del original. En virtud de lo expuesto, el espejo, el retrato, el reflejo en el agua y todo instrumento que repita la imagen de la persona se convierte en uno de los motivos y figuras principales de las narraciones insólitas que involucran dobles y son, además, materia de análisis de la teoría de lo fantástico y del tema del doble en literatura. Por ejemplo, tenemos las contribuciones de Jacques Lacan para quien la imagen especular –que encierra incontables misterios, de naturaleza mística y esotérica– se convierte en la imagen del sosia y pone en entredicho la unicidad y, más aún, la autonomía del sujeto. En este caso, en *El seminario X, La angustia*, el psicoanalista francés se refiere a la percepción que tiene el individuo de sí mismo al mirar su propia imagen (o su reflejo) y la angustia que le puede generar sino se reconoce en ella.

Sospechamos que esto le ocurre a Cordelia cada vez que mira su autorretrato. Así, de forma sencilla y contundente, Lacan concluye:

Este lugar representa la ausencia en la que nos encontramos. Suponiendo, como a veces ocurre, que ella se revele como lo que es –o sea, que se revele la presencia en otra parte que constituye a este lugar como ausencia– entonces ella manda en el juego, se apodera de la imagen que soporta, y la imagen especular se convierte en la imagen del doble, con lo que esta aporta de extrañeza radical (Lacan 58).

De regreso a la escena del autorretrato, su descripción resulta fundamental para desentrañar las señales sutiles que ofrece la narración. Después de la mencionada frase “Un espejo habría reproducido con igual fidelidad el rostro de Cordelia”, sigue la sentencia “pero no habría copiado el reflejo sugestivo de su alma, ese algo voluptuoso y trágico, esa chispa de amor y de tristeza, de pasión infinita, de misterio, de idealismo extraño, de ternura extrahumana” y, si analizamos la sentencia bajo el siguiente concepto de Otto Rank donde equipara la imagen especular con el propio sujeto –This comparison demonstrates the equivalence of the mirror and shadow as images, both of which appear to be ego as its likeness<sup>23</sup>” (Rank 1974: 10)–, comprendemos que la pintura no solo copió (duplicó) el físico de Cordelia sino también su personalidad y sentimientos. Es como si el segundo yo tuviera vida y autonomía propia (y la tiene) aunque aparentemente sea inanimado. No obstante, su presencia (y el esposo lo siente) inquieta, porque da cuenta que existe algo más ahí, algo intangible, invisible e ininteligible, pero que lo sentimos y, por tanto, desconcierta; en términos de Lacan se trata de la «dimensión de lo extraño», donde el sujeto –a través de esa imagen especular que lo turba e interpela– entiende que existe mucho de él mismo que desconoce por completo:

En este sujeto que somos, tal como aprendemos a manejarlo y determinarlo, hay también todo un campo donde, de aquello que nos constituye, no sabemos nada. [...]. La extensión a toda clase de conocimiento de esta ilusión de la conciencia está motivada por el hecho de que el objeto del conocimiento está construido, modelado, a imagen de la relación con la imagen especular. Por eso precisamente este objeto del conocimiento resulta insuficiente. Aunque no existiera el psicoanálisis igualmente lo sabríamos porque hay momentos de aparición del objeto que nos arrojan a una dimensión muy distinta, que se da en la experiencia y que merece ser aislada como primitiva. Es la dimensión de lo extraño. Esta no puede en modo alguno captarse como algo frente a lo cual el sujeto permanece transparente a su conocimiento. Ante eso nuevo, el sujeto literalmente vacila, y todo en la relación supuestamente primordial del sujeto con cualquier efecto de conocimiento es puesto en cuestión (Lacan 71).

---

<sup>23</sup> Esta comparación demuestra la equivalencia del espejo y la sombra como imágenes, las cuales aparecen como semejantes al ego (Traducción nuestra).

Si el individuo vacila, como sostiene Lacan, es porque indefectiblemente se encuentra frente a lo insólito. Lo fantástico, una vez más, se hace presente en vista de que la extraña reproducción de la imagen de Cordelia en el cuadro delata el acecho de algo amorfo y perturbador que resquebraja su realidad. Aquella dimensión de lo extraño a la que Lacan se refiere bien podría ser el plano sobrenatural y, de ese modo, por dos caminos distintos hemos arribado a la misma elucidación: la imagen especular da cuenta de la existencia de otro universo o dimensión distinto al nuestro. Ahora bien, no olvidemos que todos los acontecimientos de *La granja* pertenecen a lo sobrenatural, por tanto, es la Cordelia sobrehumana quien pinta el cuadro y es la misma que abandona a su esposo intempestivamente. Si hablamos de que Cordelia es de una “pasión infinita” y “ternura extrahumana”, podemos suponer que la Cordelia natural jamás lo hubiera abandonado, por lo que, la conclusión cae por su propio peso: la Cordelia sobrenatural retrata el físico y las emociones más profundas de la Cordelia natural.

Por otro lado, esta interpretación aún no explica por qué la segunda Cordelia sufría cada sábado, cuando realizaba el autorretrato: “Al fin salió; tenía esa expresión de secreta, profunda tristeza, que yo había observado muchos sábados” (Palma 1904: 135). Esto es sumamente llamativo porque, excepto mientras pintaba, el sentir de la Cordelia sobrehumana –como el de toda la familia– era de total alegría. Para tratar de responder a esta interrogante, consideramos oportuno hacer mención, finalmente, a la teoría de Lubomír Doležel, cuya taxonomía –que ya hemos aludido en el marco teórico de esta disertación– propone tres modalidades fundamentales del doble en una narración: Orlando, *Doppelgänger* y Tema del doble. Sobre esta última, específicamente, el crítico apunta: “*El tema del doble* surge cuando las incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Este es el tema, en el sentido más estricto, el miembro central, más conspicuo del campo temático del doble” (Doležel 1999c: 166). Inferimos, en consecuencia, que esta es la modalidad que aplica en “*La granja blanca*”, porque si bien una Cordelia pertenece al plano natural y la otra, al sobrenatural, esta desconexión no era absoluta: interpretamos que, durante las horas donde la segunda Cordelia pintaba el cuadro, ambas incorporaciones mantenían intensas y mortificantes conversaciones en ese espacio prodigioso y taciturno. Eso explica por qué ella exigió que nadie podía ingresar al gabinete mientras pintaba y, sobre todo, la gran conmoción que evidenciaba al salir de ahí, luego de haber terminado cada sesión de

trabajo. A esta categorización, podemos agregar que el tipo de doble que se desarrolla en el cuento es el doble objetivo/fisión, puesto que el sujeto protagonista presencia (sin advertirlo) una duplicación ajena: de la Cordelia humana se ha desprendido la Cordelia sobrehumana.

Bajo esta acepción, encontramos otro elemento revelador. Cuando la segunda Cordelia desaparece, el protagonista va a ver el cuadro y hace este descubrimiento: “Levanté el lienzo que cubría el retrato de Cordelia y mis cabellos se erizaron de espanto. ¡El lienzo estaba en blanco! ¡En el lugar que ocupaban los ojos, en el retrato que yo había visto, había dos manchas, dos imperceptibles manchas que simulaban dos lágrimas!” (Palma 1904: 140). Además de que este evento constituye un nuevo efecto fantástico, marca definitivamente el fin de la plasmación del plano sobrenatural en el relato. A partir de ese momento, el plano natural se vuelve a apoderar de la historia. Cordelia vuelve a estar muerta (incluso el protagonista –justo en ese instante– recibe carta de la madre de Cordelia, recordándole que se cumplen dos años del fallecimiento de su prometida) y la familia deshecha.

Frente a toda esta hipótesis que hemos desarrollado, el lector perspicaz podría encontrar una inconsistencia: la hija. Dado que ella continúa existiendo aún después de la desaparición de la Cordelia sobrenatural, es decir, que continúa existiendo en el plano natural, aunque ella pertenece al sobrenatural. Hay que decir que la niña dura muy poco tiempo allí. El profesor de filosofía la aniquila enseguida. Podemos, de ese modo, considerar aquel lapso como un umbral, como el terreno indeterminado, como el espacio (y tiempo) fantástico por antonomasia; que no tiene explicación y que es la parte indefinida y la intersección entre ambos planos.

En suma, hemos podido comprobar la existencia, contacto y desplazamiento entre lo natural y sobrenatural (realidad o ficción, realidad o ensueño, en términos de otros autores) presentes en *La graja blanca*. Hemos atestiguado, asimismo, cómo se ha producido la intercalación sutil de uno y otro plano a lo largo de la diégesis. Y deducimos que el contacto se ha podido entablar gracias al autorretrato del duplicado; en otras palabras, por medio del alter ego. Es por tal razón que consideramos que el tema del doble es, efectivamente, uno de los ejes centrales de la obra, al contrario de otras interpretaciones que lo consideran secundario. En conclusión, no estamos frente a un caso de realidad o ficción; o, de la vida o la muerte (ni, por tanto, tampoco de muertos que resucitan ni vampirismo), sino ante dos

planos soberanos, disímiles y excluyentes entre sí y, con el recurso del desdoblamiento, ha marcado la transición del uno al otro dentro del universo ficcional propuesto en la narración.

Es importante remarcar que los eventos ocurridos en el plano sobrenatural se dan por completo dentro de los linderos de La granja blanca. Esto quiere decir que este es el campo fantástico puro, donde las leyes del espacio y del tiempo se han abolido y donde el protagonista ha podido experimentar (sin saberlo) un contacto efímero con ambas dimensiones. Allí se produce ese momento incierto con la hija y el profesor suspendidos fugazmente entre ambas. El más allá en este cuento, entonces, no es aquel sitio metafísico donde las almas penan. Es sencillamente otro plano, en el que, con seguridad, todo es posible y, por lo tanto, la muerte es solo otro estado que puede albergar al ser y el doble (la Cordelia sobrehumana), en este caso, funge como su máximo representante y siempre estuvo atrás del entramado insólito que envolvió al sujeto. Por consiguiente, el ser humano se encuentra en un deambular constante y perenne entre la realidad y lo intangible, la nada. Ese es, a nuestro modo de ver, la idea subrepticia y central de esta historia, lo que es corroborado en el siguiente fragmento: “Cordelia ha habitado la Granja Blanca, la ha habitado en cuerpo y alma. Si Cordelia murió, como usted me asegura, hace dos años, la vida y la muerte son iguales para mí, y como consecuencia, se derrumba la filosofía positivista de usted” (Palma 1904: 144).

Finalmente, no podemos dejar de observar que la sucesión de eventos acaecidos luego de la desaparición definitiva de Cordelia constituyen una falange perturbadora, que no solo impacta por su abyección –como la descripción del noveno círculo del infierno de *Divina comedia*–, sino por lo gradual (cada suceso es más vil que el anterior) e intempestiva que resulta. En primer lugar, tenemos un anhelo incestuoso por parte del enloquecido protagonista, quien ve en su tierna hija la continuación de su amor marital truncado. En segundo lugar, precisamente ante estos aberrantes anhelos pedófilos, el macabro asesinato de la pequeña por parte del desesperado maestro de filosofía. Este hecho nos sugiere, asimismo, que el relato también encierra el tema de la abyección. Recordemos que el protagonista pernocta en el zaguán con el cadáver despojado de su bebé. Una representación de esta naturaleza no tiene otra etiqueta –bajo las apreciaciones de la filósofa francesa de origen búlgaro Julia Kristeva– que la de una apología expresa de la abyección: “El cadáver –visto sin Dios y fuera de ciencia– es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida.

Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto” (Kristeva 11). Observemos, por otro lado, que la abyección de esta escena no solo radica en la exhibición mórbida del cuerpo sin vida de niña, sino, además, en el hecho de que este ha dejado de ser humano, para convertirse en objeto (pútrido, corrompido).

Y acto seguido, se produce el acto más abominable de la narración: la incineración y destrucción de La granja blanca (con una anciana dentro). Todo, finalmente, es arrasado por las llamas y esto cierra perfectamente el contrapunto con la composición de Poe. La apocalíptica escena final de “La granja blanca”, nos remite al cierre de “La caída de la casa Usher”, donde se da exactamente la misma devastación material y ruina de sus personajes. Esta última instancia de nuestra interpretación, nos impele proponer que la puesta en diálogo de estos dos cuentos constituye un *mise en abyme*<sup>24</sup>, como dos espejos que, puestos frente a frente, generan el efecto de la repetición infinita de la imagen. Esta es solo una de las innumerables interpretaciones que se pueden desprender de la auscultación de estas dos piezas literarias y, en este sentido, especulamos que la obra de Palma constituye, por tanto, un espejo de la obra de Poe, la que— en esa sucesión continua de imágenes superpuestas— se ha convertido en un doble, semejante y más perturbador que la obra primigenia, como lo es la Cordelia sobrenatural con respecto a la Cordelia original.

---

<sup>24</sup> Puesta en abismo.

### 1.3 El doble como eje de lo siniestro, lo fantástico, lo maligno y lo demoníaco en “Mors ex vita”

El deambular del autor a través de lo incierto, lo ha conducido a esta segunda bifurcación del camino en la que encontramos una técnica habitual de la literatura decimonónica: el narrador no es el protagonista de la historia. No olvidemos que nuestro enfoque siempre se realiza desde la perspectiva de quien experimenta la vacilación que, en las tres obras de Palma de nuestro corpus, es la voz narrativa, puesto que una historia de corte fantástico, por lo general, recurre a un narrador intradieгético, que pudiera ser Yo protagonista o Yo testigo (aunque hay ciertos ejemplos de narraciones extraordinarias con sendos narradores extradieгéticos) a quienes les afectan directamente los acontecimientos sobrenaturales. Al respecto Bellemin-Noël comenta:

El narrador-testigo, o «enlace», como lo denominaremos a partir de ahora, tanto puede ser otro personaje, lúcido y no completamente traumatizado, como el propio protagonista en una época diferente de su vida. Así, el relato está siempre mediatizado, en la simultaneidad o en la duración, de modo que su comunicación participa a la vez de lo «sobrenatural» y de lo «racional» (Bellemin-Noël 111).

Esta apreciación se produce en la segunda obra que analizaremos: “Mors ex vita” – perteneciente a *Historietas Malignas* (Lima, 1925)–. Los sucesos serán revelados por Marcelo, el mejor amigo del protagonista, quien no participará directamente de los eventos prodigiosos, pero será testigo de ellos, como suerte, efectivamente, de un narrador Yo testigo completamente sumergido en el entramado sobrenatural. Así, tal como señala Bellemin-Noël, su voz constituye un balance entre lo cognoscible e ininteligible, porque narra los hechos desde su perspectiva y transmite las cavilaciones y emociones que le generan, mismas que pueden ser desarrolladas y sentidas por el lector. Además, la importancia de Marcelo radica en su neutralidad con respecto a lo sobrehumano, de ese modo, todo cuanto va a presenciar (y asegura la veracidad de aquello) lo relatará con la perturbación y el desconcierto propios de su escepticismo, que se encarga de recalcar al inicio de la novela:

¿Me creerán ustedes si afirmo, bajo mi palabra de honor, que no hay la menor exageración ni mentira en la relación del suceso maravilloso en que fue actor principal Loredano, mi pobre amigo, que acaba de morir loco, *suceso que no me ha sido referido sino que he presenciado?* (Palma 1925: 6).

Así, esta voz narrativa relata la historia de Loredano. Un joven excéntrico, millonario y solitario que había quedado huérfano desde pequeño. Las únicas personas que lo acompañan son Marcelo, su único amigo, y tres tías que le guardan mucho afecto. Se lo podría definir como un tipo hedonista. Dado que no tiene con quién compartir las riquezas que posee, vive por y para el placer. Otros rasgos de su personalidad: obsesivo y poco compasivo hacia las personas, pero con una enorme sensibilidad hacia los fenómenos que suceden a su alrededor. La vida de Loredano transcurría con relativa normalidad, hasta que ocurre un evento que lo marcó:

Loredano se había enamorado desesperadamente de una niña, de Lodoiska, la hija del embajador de Noruega. Rubia, alta, esbelta, de grandes ojos verdes y pestañas y cejas negras, de cutis blanquísimo que parecía hecho con pulpa de rosas pálidas, tenía Lodoiska una de esas bellezas sorprendentes y extrañas que explican fácilmente la pasión más absorbente y trastornadora en el alma de un hombre (Palma 1925: 9).

La descripción de Lodoiska nos recuerda a la de Cordelia, cuya deslumbrante belleza despierta, en aquel que la contempla, un amor intenso, desmedido y, hasta cierto punto, enfermizo. La narración, en primer término, se encarga de mostrarnos a una Lodoiska en el esplendor de la vida, joven, cándida, alegre. Una adolescente llena de energía y anhelos, como el de contraer nupcias con su prometido Olao y formar una familia. En definitiva, ella era sinónimo de vida, bondad y del amor más noble e impoluto. Resulta sencillo entender por qué Loredano se enamoró obsesivamente de ella.

Y es en este punto cuando se produce el segundo evento importante de la historia:

“¡Pobre niña! ¡Cuando faltaba apenas un mes para embarcarse con su padre en el viaje de regreso para realizar la soñada felicidad de su amor, murió víctima de violenta y aguda fiebre tífica ....!” (Palma 1925: 10). Esta noticia causó conmoción en Loredano, quien, para entonces, ya la amaba platónicamente y, al no encontrar una respuesta que calme su dolor en el plano natural, recurre al sobrenatural, gracias a la antigua práctica litúrgica del espiritismo, con la esperanza de volver a encontrarse con Lodoiska en forma metafísica, es decir, con su esencia. Loredano consideraba al espiritismo como algo serio y completamente real, dado que –según sus creencias– todas las personas poseemos un alma que, al momento de fenecer, se traslada a una esfera más pura. Así lo reconoce en las primeras páginas de la novela:

La teoría espiritista sostiene que las almas, desprendidas del cuerpo por el fenómeno físico y químico de la muerte, continúan ligadas por el vínculo afectivo a la humanidad viva de que

formaron parte, y, aunque continúan existiendo y viviendo en un plano más puro de la realidad, es posible restablecer, imperfectamente por ahora, el contacto con ellas, por medio de la excitación de la fuerza anímica, lo que se logra por procedimientos especiales fundados en la concentración del pensamiento y de la voluntad (Palma 1925: 29).

De esta manera, comienza a percibirse el asomo de lo sobrenatural, así como el de una fuerza oscura y poderosa. Hemos marcado antes el valor del espacio y la atmósfera para albergar el acaecimiento de lo prodigioso. En “Mors ex vita”, Loredano elige la biblioteca de su mansión para realizar las sesiones espiritistas, espacio que resulta ideal por ese toque añejo, extraño y lúgubre que la envuelve, además que da cuenta del estilo decadentista del autor. Para la primera sesión, invita a sus tres tías y a Marcelo y, en un momento dado, comienza a invocar el alma de la amada, la que, en un principio, tarda en aparecer, pero al cabo de unos minutos: “–¿Eres *ella*? .... –interrogó Loredano. [...]. –Sí, Loredano... ¡soy yo .... yo ...! [...]. ¡Olao! .... ¡Olao! ....; Loredano! –volvió a hablar la voz dulce juvenil y desconocida que salía de los labios de María” (Palma 1925: 33).

Marcelo trata de dar una explicación lógica a lo que ve y es incapaz de hacerlo. Así, pues, hemos presenciado el instante exacto en el que se traspasó el umbral y se ha producido el efecto fantástico. A partir de acá, la realidad se descompone y deja de ser aprehensible para la razón. Lo sobrehumano se ha hecho presente, esta vez, como manifestación del más allá que, si bien para muchos tiene una connotación mística, objetivamente, para la percepción de quien lo habita, es el vacío. Estamos, por tanto, ante uno de los temas recurrentes de la narrativa de lo inusual, las apariciones insólitas que no tienen explicación, donde lo que no debería ser visto, finalmente, se hace visible. “El énfasis sobre lo invisible señala una de las principales preocupaciones temáticas de lo fantástico: los problemas de visión. En una cultura que iguala lo “real” con lo “visible”, [...], lo irreal resulta aquello que es in-visible” (Jackson 1986: 43), nos dice Rosemary Jackson para demostrar que el componente fantástico en este relato radica en la percepción visual de Marcelo, quien nos transmite lo que siente frente a lo que ve. La voz narrativa vacila (y los lectores junto con él); sin embargo, todavía no experimenta terror, porque, en palabras de Louis Vax, la aparición sola puede confundir, pero no es suficiente para causar horror (entendido aquí como sinónimo de terror): “Pero volver visible lo invisible, o hacer lo contrario, no basta para provocar el horror de lo sobrenatural” (Vax 1971: 29).

Notemos, además, que los devenires de las sesiones se desarrollan en la penumbra, porque esa es –en la oscuridad, abrazadora y amorfa– la zona ideal para que lo insólito se manifieste en todo su esplendor. La vista se debilita y lo no visible alcanza máxima potencia; o, en palabras de Bozzetto: “El texto fantástico permite el advenimiento de lo amorfo y su alcance en el plano sensorial, al ser destituida la mirada y con ella los marcos que se desprenden de la estética de la representación” (Bozzetto 2001b: 238). Es por tales motivos que “Mors ex vita” está enmarcada dentro de lo fantástico, criterio compartido por varios de los estudiosos de la obra palmista: “The theme of the spiritism also reflects Peruvian’s fascination with the fantastic. In Mors ex vita, Palma combines elements of decadent artificiality with the hesitation and doubt that Tzvetan Todorov considers essential to the fantastic”<sup>25</sup> (Kason 100), comenta Nancy Kason, quien observa no solo el dominio fantástico de la obra, sino también el decadentista debido a las temáticas aberrantes y escabrosas que desarrolla. A continuación, nos proponemos profundizar más en estos dos aspectos.

Ya avanzada la sesión espiritista, cuando la oscuridad y el estupor menguan, Marcelo atina a contemplar esa presencia, esa aparición fundamental: la efigie fantasmagórica de Lodoiska, en otras palabras, su doble. Algunos críticos manifiestan que el tema del doble en “Mors ex vita” se presenta con el retrato de Lodoiska, colocado sobre la chimenea de la biblioteca de Loredano. Elton Honores, por ejemplo, lo interpreta del siguiente modo:

De la imagen de Lodoiska, pintada por Lazló se desprende una figura fosforescente. Luego el lienzo del cuadro se queda negro. Como en la novela gótica, la típica imagen que se desprende del cuadro y cobra vida se ha trastocado al espíritu etéreo y fosforescente provocado y mediado por el médium. De otro lado, hay cierta conexión con la obra de Wilde. Marcelo describe esta imagen informe como “una imagen fotográfica, que se hubiera animado con el poder de la vida”. Nuevamente la utilización de un medio moderno (la fotografía) para expresar el tópico del doble (expresado en el lienzo de Lazló), pero además esta nueva forma de duplicación anuncia los eventos de XYZ, cuya duplicación se deberá a la imagen cinematográfica (Honores 2014a: 130).

Si bien nos parece interesante, discrepamos con esta interpretación. No debemos olvidar que las figuras del espejo y/o del retrato son expresiones del doble, cuando el sujeto original tiene relación con el objeto y, en un momento determinado, éste cobra vida propia, situación que no sucede en el presente caso, puesto que Lodoiska no respira y el retrato nunca

---

<sup>25</sup> El tema del espiritismo también refleja la fascinación del peruano por lo fantástico. En Mors ex vita, Palma combina elementos de artificialidad decadente con la vacilación y la duda que Tzvetan Todorov considera esenciales para lo fantástico.

deja de estar inanimado. Empero, si consideramos que el cuadro cumple una función simbólica, puesto que es el instrumento con el que inicia el ritual de invocación del alma de la joven. Esa la razón por la que Loredano se aferra a él.

Colegimos, de tal modo, que el doble realmente se hace presente a través de la figura fantasmal. Si bien es verdad que la atmósfera turbia y la oscuridad que envuelven la escena generan inquietud y desconcierto, el verdadero estupor es experimentado por Marcelo cuando contempla al fantasma de Lodoiska. Es así como, la alteridad se hace presente por medio del duplicado de la joven, es decir, el tema del doble, aquí, determina el paso del plano natural al sobrenatural. Marcelo enfrenta lo desconocido mediante la aparición de un alter ego mágico y misterioso, que representa lo amorfo e inefable en la Tierra. El espectro es a imagen y semejanza de Lodoiska y, finalmente, se identifica como tal cuando Loredano le pregunta si es *ella*. Por tal motivo, según Jourde y Tortonese, toda situación que atisbe la incidencia del espíritu de una persona, invariablemente, se inscribe en el tema del doble:

Le thème de la transmigration des âmes est moins éloigné du thème du double qu'on ne pourrait le croire. Il se situe, au contraire, dans cette vaste zone thématique qui engendre un questionnement sur la nature humaine par une dramatisation des rapports entre le corps et l'esprit. Ces mêmes rapports, nous l'avons vu, sont au cœur du thème du double (Jourde & Tortonese 152).<sup>26</sup>

Por lo tanto, únicamente la figura fantasmal (que tiene vida propia y se identifica como Lodoiska) es el verdadero doble y no el retrato que, al no demostrar ningún signo de vida, no presupone escisión o división alguna, condición *sine qua non* del tema porque: « Toute antithèse, toute scission, toute dualité, tout engendrement, tout phénomène spéculaire vient allègrement s'inscrire dans le double<sup>27</sup> » (Jourde & Tortonese 4). En tal sentido, en los párrafos venideros nos enfocaremos en analizar las características de este replicante y qué incidencia tiene en el relato.

Partamos indicando las categorías a las que pertenece el espectro, cuyas implicaciones nos brindarán una hoja de ruta. En primer lugar, al tratarse de un duplicado que responde a la misma identidad del sujeto original, su apariencia es exactamente la misma, refleja (inicialmente) la misma personalidad y conducta de Lodoiska (ulteriormente reflejará

---

<sup>26</sup> El tema de la trans migración de las almas está menos lejos del tema del doble de lo que se podría pensar. Por el contrario, se ubica en esta vasta área temática que genera un cuestionamiento de la naturaleza humana a través de la dramatización de la relación entre el cuerpo y el espíritu. (Traducción nuestra).

<sup>27</sup> Toda antítesis, toda escisión, toda dualidad, todo engendramiento, todo fenómeno se inscribe alegremente en el doble. (Traducción nuestra).

todo lo contrario) y comparte el mismo plano ficcional con la original (aunque de manera asincrónica), inferimos que estamos nuevamente frente a la modalidad del Tema del doble como tal de la clasificación doleziana. Sustentamos lo afirmado en el siguiente fragmento de “Una semántica para la temática: el caso del doble”: “[...] ambos<sup>28</sup> plantean la cuestión de la identidad personal, [...]. En el caso del doble nos vemos obligados a aceptar un mundo ficcional en el que el individuo puede existir en dos incorporaciones discretas” (Doležel 1999c: 170). En segundo lugar, es importante también –puesto que nos encontramos en una obra que se inscribe en el fantástico clásico – considerar la perspectiva y tipo de transformación de este doble. “En cuanto al doble objetivo, este aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena” (Martin 19), sintetiza Rebeca Martin y, si recordamos que la historia es narrada desde la perspectiva de Marcelo, quien presencia la duplicación de Lodoiska, entendemos que ese es el tipo de sosia que se presenta en esta historia; y, tiene la particularidad de acentuar, aún más, el cuestionamiento del entorno de quien lo atestigua. Marcelo no da crédito a sus ojos y es incapaz de hallar una explicación racional al hecho y se cuestiona si todo lo que él consideraba cierto, lo es efectivamente. Esto puntualiza Herrero Cecilia al respecto:

El doble externo u «objetivo» plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo (Herrero Cecilia 2011: 28).

En tercer lugar, Jourde y Tortonese abordan el tema de la muerte relacionándolo con el tema del doble y llegan a la conclusión de que: « Dans la mythologie, dans les traditions, le double, il est vrai, est associé à la mort, à ce moment où l'individu se défait pour devenir quelque chose d'autre<sup>29</sup> » (Jourde & Tortonese 12). Por lo tanto, nos encontramos con el tipo de doble por metamorfosis, dado que en la fisión las distintas incorporaciones pueden coexistir en el mismo espacio ficcional. En cambio, en la metamorfosis esto es inviable. La una tiene que dar paso a la otra. Esto nos ha puesto a reflexionar que el Tema del doble propiamente dicho es tan flexible y versátil que puede contemplar tanto la perspectiva

---

<sup>28</sup> Se refiere a las modalidades del Doppelgänger y del Tema del doble.

<sup>29</sup> En la mitología, en las tradiciones, el doble, es cierto, se asocia con la muerte en ese momento en que el individuo se deshace para convertirse en otra cosa. (Traducción nuestra).

objetiva como subjetiva; así como el proceso de la fusión y el de la metamorfosis. En suma, para que la Lodoiska sobrehumana aparezca era preciso que la humana muera. Sustentamos lo dicho en la siguiente apreciación de Juan Bargalló:

En el aspecto sintagmático, destacan dos variedades fundamentales: aquella en que las dos encarnaciones se manifiestan de manera simultánea (en un mismo espacio y en un mismo tiempo) y aquella en que se da el paso de una encarnación a otra, de modo que la simultaneidad en el espacio o en el tiempo resulta excluida, dado que cada personificación resulta excluyente para la otra (Bargalló 16).

Mientras Herrero Cecilia remarca que:

c) El procedimiento de «metamorfosis» de un individuo que va a llegar a transformarse en su identidad adquiriendo una personalidad diferente de la que tenía anteriormente. Esa nueva personalidad puede ser reversible, como ocurre en el *El Doctor Jekyll* de Stevenson, o irreversible (Herrero Cecilia 2011: 42).

En consecuencia, Lodoiska no solo se transformó en un ser fantasmal, con tintes que rozan lo diabólico, sino, además, ha adquirido un comportamiento muy distinto a la original. Si la joven (viva) del plano natural era cándida e inocente, su segundo yo se ha convertido un ser siniestro, eminentemente sexual y se constituye, de ese modo, en una representante ideal del sombrío y tórbido plano sobrenatural. Por lo tanto, no estamos frente a una duplicación afable y de benévola connotación. El duplicado de Lodoiska es siniestro porque, además de convertir su primigenia imagen gentil y familiar en algo sórdido e inquietante, ha tenido un origen noble y eso se ha trastocado completamente. Freud reflexiona brevemente sobre el doble en *Lo ominoso* y allí hace algunas observaciones interesantes, en las que hemos respaldado nuestra interpretación:

Entonces, el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios (Freud 236).

No obstante, las épocas primordiales del alma ya superadas a las que Freud alude, no corresponden solamente al espectro de Lodoiska (que ha tenido que reprimir su anhelo amoroso con Olao debido a su deceso prematuro) sino también a Loredano, al ser el perpetrador de la duplicación; por esa razón, a partir de este punto, sus percepciones y emociones serán determinantes para el relato, porque, en definitiva, el alter ego de Lodoiska es la manifestación de aquello que Loredano ha mantenido reprimido y ya no pudo contener

más: el impulso de la pasión. Para comprender con amplitud este aspecto, consideramos pertinente traer a colación el siguiente postulado *El doble* de Otto Rank:

[...] the libidinous tendencies also function, which are merely rationalized in the conscious ideas of fear. Their unconscious participation explains fully the pathological fear arising here, behind which we must expect a portion of repressed libido. This, along with other already-known factors, we believe we have found in that part of narcissism which feels just as intensely threatened by the idea of death as do the pure ego-instincts, and which thereupon reacts with the pathological fear of death and its final consequences (Rank 1971: 78).<sup>30</sup>

Tenemos, así, a un personaje como Loredano que demuestra claros signos de narcisismo y hedonismo. A partir del deceso de Lodoiska, no se enfoca en otra cosa que intentar contactarla gracias a las sesiones espiritistas, porque ello le genera una enorme satisfacción y placer. Colegimos, de ese modo, tal como Rank asegura, que Loredano ha mantenido reprimido su libido y deseo sexual hacia las mujeres y finalmente, siguiendo los preceptos freudianos, este se ha manifestado en la forma de la efigie fantasmal. Asimismo, es sencillo apreciar la pasión que aflora cada vez que se producen los contactos paranormales y que, esa misma pasión, es el motor y la razón de todo este acto ominoso, como el propio Marcelo observa: “El motivo de la alteración que había sufrido el carácter de Loredano era el más necio y vulgar de todos los motivos, el que desde que existe el mundo ha perturbado la vida de los hombres, el amor, el eterno amor” (Palma 1925: 9).

Por consiguiente, no se trata de un amor virtuoso, cándido. El sentimiento del amor en “Mors ex vita” es malsano, oscuro y siniestro por varias razones. En primer lugar, porque sintetiza ese deseo sexual reprimido cuyo desfogue genera un acto aberrante, al no ser la materialización carnal del deseo sino fantasmagórica. A este respecto, observemos lo que Ceserani conjetura. El teórico italiano inclusive coloca al eros o “amor-pasión” como uno de los temas principales de la literatura fantástica, al dar cuenta que la frustración del sujeto puede generar consecuencias tanto sobrenaturales como abyectas:

*El eros y la frustración del amor romántico.* El amor-pasión, que el romanticismo recupera y reelabora, es un modelo cultural que ya había existido, junto al amor-placer (o amor libertino) y otros tipos de amor, en otros siglos precedentes en la historia de la humanidad. [...]. También la literatura fantástica asume una tarea crítica sobre este tema relevante. Y, así, en sus textos encuentran expresión todos los extremos y las aberraciones del amor romántico:

---

<sup>30</sup> [...] las tendencias libidinosas también funcionan, y están meramente racionalizadas en las ideas conscientes del miedo. Su participación inconsciente explica plenamente el miedo patológico que surge aquí, detrás del cual debemos esperar una porción de libido reprimida. Esto, junto con otros factores ya conocidos, creemos haber encontrado en esa parte del narcisismo que se siente tan intensamente amenazada por la idea de la muerte como los puros instintos del yo, y que reacciona entonces con el miedo patológico a la muerte y sus consecuencias finales. (Traducción nuestra).

los excesos de la proyección individual del deseo de amor en un objeto que no es digno del mismo o que ni siquiera se da cuenta de ello, sublimaciones que llegan a encarnar el objeto amoroso en una imagen pictórica o, incluso, en un fantasma (Ceserani 124, 125).

En segundo lugar, este amor/pasión es ignominioso porque tiene un estrecho vínculo con la muerte ya que, en “Mors ex vita”, Loredano tiene relaciones sexuales con la encarnación espectral de una fallecida. Así también lo observa Pablo Viñuales en su estudio *Clemente Palma: la malicia del contador*: “La interrelación Eros-Thánatos, [...], lo bello es descrito con caracteres que rozan lo siniestro, lo extraño; de ahí se sigue que las acciones que genera el deseo de posesión de la belleza se encaminen, de modo funesto, hacia el mal” (Viñuales 112). Consecuentemente, el personaje no solo se mofa de la muerte, sino que se sirve de ella para poder cumplir sus instintos y apetitos reprimidos (no olvidemos que Lodoiska era la novia de otro hombre y de estar viva no se hubiera involucrado con él). Su deseo narcisista ha traspasado las barreras de la naturaleza y proclama que el amor no depende de la palpitación para suceder.

Y, en tercer lugar, se trata de un amor ominoso porque el esfuerzo para alcanzar su consumación, podría justificar el cometimiento de actos viles y atroces, necesarios en pos de ese objetivo. Si el límite entre la vida y la muerte se ha difuminado, aún más la línea divisoria entre lo correcto y lo incorrecto. “Cardenio y Basilio saben que incluso la pasión tiene como límite infranqueable la línea que media entre la vida y la muerte. Saben que el amor puede servir de pretexto para el engaño, la locura y la violencia” (Padilla 82), comenta el teórico mexicano Ignacio Padilla en su estudio *El diablo y Cervantes*, donde ejemplifica lo expuesto mediante los personajes cervantinos Cardenio y Basilio que no reparan en actos degradantes con tal de satisfacer su deseo. En “Mors ex vita”, se puede apreciar este apotegma cuando las tías de Loredano, destruidas física y anímicamente por el desgaste de las sesiones espiritistas, intentan hacerlo transigir. Observemos su contestación:

–Sí, Loredano –exclamó con voz sorda, pero llena de inflexiones cariñosas, la menor de las tres hermanas –aquí estamos, como siempre, dispuestas a sacrificarnos por ti. Aquí nos tienes una vez más obedientes a tus deseos y dispuestas a hundirnos en el lúgubre misterio que nos está matando...

–¡Perdón!... ¡perdón! –murmuró Loredano– ¡pero la amo tanto!... (Palma 1925: 45).

Si reparamos en estos tres aspectos por los que consideramos virulento el amor/pasión de Loredano y Lodoiska, nos daremos cuenta que el fantasma de ella, su duplicado, es el catalizador de todo lo abyecto y vil que se produce. Por lo que, la conclusión resulta evidente:

el doble en “Mors ex vita” es el eje del mal. Hemos acotado ya que el decadentismo de Clemente Palma radica, principalmente, en la profunda reflexión y preocupación sobre la existencia y sobre el comportamiento humano que refleja. Empero, existen otros rasgos que también dan cuenta de la impronta decadentista del autor, insertados –a nuestro criterio– para brindar más elementos al trasfondo filosófico, que es su premisa primordial. Uno de esos rasgos decadentistas es el motivo del mal. Lo maligno en Palma no solo da cuenta de un desafío a las normas morales y conservadoras de la época, su presencia y significación es mucho más compleja. Clemente Palma explora la crisis del ser humano moderno, por medio del escándalo, desafiando los códigos religiosos y morales vigentes. Su literatura es transgresora y para generar ese efecto de aversión, repudio y rechazo, el autor tendrá, en la plasmación del mal, su principal medio de expresar lo decadente. Esto también es entendido por Carlos Eduardo Zavaleta quien apunta:

En su gran mayoría, los relatos «malévolos» pretenden describir el Mal, esto es una enfermedad psicológica y aun física que domina a los personajes, creados a la moda de los decadentes franceses (Huysmans Jean Lorrain, Villiers de l'Isle Adam o Josephine Pélatan), quienes, por un lado, se desesperan ante la «estúpida» civilización moderna y el horror de la vida, y por otro, exploran hasta con orgullo los supuestos paraísos de la droga y los vericuetos del mundo satánico (Zavaleta 21).

Muchos autores sostienen que el mal es el centro de su universo ficcional no solo en este relato, sino en todos. Lo encuentran transversal. Cada uno ha interpretado en dónde yace y el porqué de su presencia en la narrativa palmista. Si para Nancy Kason, por ejemplo, el mal radica en la amoralidad y la herejía, como hemos dicho, para Gabriela Mora el mal se encuentra en las acciones de los personajes. En su artículo “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano”, enfatiza que las piezas narrativas de Palma ostentan:

[...] un mismo meollo ideológico que concibe el Mal como fenómeno inherente e irradicable de la vida humana. [...], el mal como elemento positivo y 'natural', que mueve a la acción y dinamiza la vida humana. Fenómenos no muy explorados en nuestra literatura –la necrofilia, el bestialismo, la pedofilia, o acciones de extrema crueldad– son centrales en esos cuentos (Mora 1997: 192).

En el citado ejemplo, Mora ubica a la necrofilia como una expresión del mal. En primer lugar, partamos de la inexorable realidad de que el mal es insustancial e intangible. “Agustín toma de los filósofos la idea de que el mal no puede ser tenido por una *substancia*, por cuanto pensar «ser» es pensar «inteligible», pensar «uno», pensar «bien»” (Ricoeur 36), asevera el filósofo francés Paul Ricoeur, quien sintetiza el pensamiento agustiniano que reza

que el mal no es materia. No obstante, esta aseveración aún resulta bastante general. Continuando con las reflexiones de Ricoeur, el mal, entonces, es el acto de provocar sufrimiento a un semejante: “Por otra parte, una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre: en verdad, obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir” (Ricoeur 36).

Así, el mal yace, palpita y se engrandece en el ser humano y existe porque existe algo en él que lo engendra y alimenta. Este aspecto fundamental, a criterio de la mayoría de teóricos (y nuestro también), le otorga su carácter maligno a la narrativa de Clemente Palma, específicamente, la pieza que estamos analizando en el presente subcapítulo. “En los textos de Palma surge un aparente equilibrio cuando el mal se apodera de los personajes o es, de alguna manera, el centro conductor a través del cual se mueve la trama” (Cea 16), nos dice el peruanista Gonzalo Cea, quien, en su tesis doctoral, sentencia categóricamente que sus personajes son apoderados por un sentimiento maligno irrefrenable y, por tanto, se ven abocados y seducidos por él. Una noche, Marcelo, con la ayuda de la única persona externa que conocía de las invocaciones del alma de Lodoiska, el Doctor Kellermann, decide infiltrarse en una nueva sesión espiritista para comprobar que dichos sucesos efectivamente ocurren y poder ayudar a Loredano, quien parece ya estar perdido. Luego de un buen rato de invocar la presencia de su amada, esta, finalmente, hace acto de presencia:

Apenas quedó dormida Filomena, la vaporosa figura de mujer se definió con una precisión y una claridad asombrosas. Envuelta en tules, que velaban públicamente las formas, vimos, sin lugar a la menor duda, la fisonomía y el cuerpo de la bellísima joven del retrato de Lazlo. Tenía todo el relieve y la vida de la realidad: su pecho movíase al impulso de una respiración anhelosa y, como muestras de tierno afecto, dirigía los brazos hacia Loredano en dulce actitud. [...] era como una gran imagen fotográfica, que se hubiera animado con el poder de la vida (Palma 1925: 48).

En consecuencia, la aparición del fantasma –además de provocarle una enorme confusión– menoscaba la tranquilidad y energía de Marcelo, en otras palabras, ha caído presa del pánico. El mal lo está afectando tanto como a Loredano (sin que este se percate). El doble de Lodoiska hace acto de presencia para destruir las convicciones y la calma de los personajes al mostrar su dimensión más siniestra. Y, además, se muestra de una manera abominable, lo que responde a otro rasgo esencial del mal, que encontramos en el estudio sobre la presencia de lo demoníaco en el arte medieval, del historiador italiano Enrico Castelli. El autor relaciona el mal con lo horrible (aquello que causa repulsión): “El mal: aquello que no lleva

a cabo: forma y color. Forma deformada, color nauseabundo: lo horrible” (Castelli 94). Es así que, el mal que no es sustancia (y, por tanto, carece de forma), es también lo feo, dado que lo horrible es lo deforme, lo que no es simétrico.

Por otro lado, el daño que Loredano infligía a sus tías sin el menor escrúpulo y sin la intención de darle fin, demuestra que en él habita el mal; puesto que un ser es siniestro también cuando ese daño cometido, es perpetuado con la ayuda de fuerzas extrañas. Por lo tanto, el mal es el sustrato de todos los componentes y núcleos temáticos de la novela. Asimismo, el doble es engendrado de sus entrañas; y, si recordamos que su aparición determina el advenimiento de lo fantástico, concluimos que el doble es el eje de “*Mors ex vita*”, puesto que en él se sostienen las columnas de la obra: el replicante es ominoso, maligno y sobrenatural a la vez y, además, delatará la presencia de una figura que estuvo escondida todo el tiempo, pero, finalmente, emerge con fuerza. Es así como, el mal –que carece de sustancia y se hace sentir– no tiene una forma definida, pero sí puede ser personificado y no existe otro personaje que pueda encarnar el mal de mejor manera que el Demonio, quien, en el universo narrativo de Clemente Palma, es una figura central y omnipotente porque, no olvidemos, Dios y toda beldad le han cedido espacio; o, en palabras de Gonzalo Cea: “Los personajes se enfrentan a la fe, caen en “apostasía”, rozan lo herético o sencillamente se vinculan con el mal. Ya no es Cristo el héroe y el salvador, ese lugar lo ocupa Satanás” (Cea 19). Consiguientemente, es por medio –entre otros recursos narrativos– de la alegoría de la infamia que se trasluce la impronta modernista, romántica y decadentista de Clemente Palma, cuyo hálito oscuro, mórbido, macabro, y grotesco se ha irradiado en buena parte de su narrativa inusual sobre todo en “*Mors ex vita*”. Así lo interpreta y concluye Marcel Velázquez Castro en un artículo didáctico y pormenorizado sobre la novela:

*Mors ex vita* es un texto que condensa adecuadamente todas las formas y temáticas de esa entelequia que denominamos modernismo peruano, el cual no fue un movimiento con características determinadas y fronteras precisas sino un espacio de conflictos. Por ello, la "prosa modernista peruana" es un conglomerado de estilos y una apropiación de elementos simbolistas y decadentistas entre otros (Velázquez Castro 1988: 78).

En este sentido, el estilo decadentista en “*Mors ex vita*” se manifiesta, además, con la alegoría, asimismo, de lo demoníaco. Un principio (quizás el más importante) de lo diabólico es el de mantenerse en sigilo y no ser evidente. Para lograrlo adopta la forma que mejor le convenga en cada situación que, por lo general, es atractiva y seductora. “Detrás del símbolo de la lujuria o de la pereza asoma un pequeño diablo como demostración de que

Satanás prueba todos los medios para perder al hombre” (Castelli 86), comenta Castelli y, de este modo, comprendemos que el demonio se ha disfrazado en la bella efigie de Lodoiska para encantar a Loredano y perderlo. En suma, el doble aquí es diabólico porque es un instrumento del maligno para acercarse a nosotros. ¿Y cuál es el recurso del que dispone para hacerlo? Respuesta: el ocultamiento, es decir, no mostrarse tal cual es, sino con una máscara (ella). Y esta máscara, en literatura, es lo fantástico: “El ataque de los demonios no se detendrá; continúa también en el bosque. Es el ataque de lo fantástico” (Castelli 73).

Lo demoníaco se oculta porque persigue un fin primordial: captar y poseer al ser humano, pero no de una manera física o material, sino esencial, es decir, busca poseer su alma y, para ello, debe mostrarse de una forma seductora, como lo hace con Loredano. Es por tal razón, que lo demoníaco recurre a la máscara, o sea, a lo fantástico, porque se disfraza en ese territorio del sinsentido. Esto nos permite advertir que, en definitiva, para que lo fantástico tenga verdadero valor y eficacia, algo debe encontrarse detrás. En otras palabras, lo fantástico es la cortina de humo, pero si al disiparse no queda nada, es solo humo y nada más. La cortina de humo se vuelve inquietante y terrorífica cuando no sabemos qué está detrás de ella, pero se siente una presencia y esa PRESENCIA delata matices malignos. Eso es lo demoníaco. Y allí es cuando lo fantástico alcanza su máxima potencia. Castelli lo formula de esta forma:

Si lo fantástico fuese máscara, pura y simple máscara, no sería demoníaco. Más allá de la máscara está la imagen, es decir, lo real, lo existente. Es más, la máscara es un acceso a la realidad, a la imagen real que está detrás de la máscara, acceso más eficaz cuanto más logra convertirse en símbolo (Castelli 74).

Si lo demoníaco se vale de un señuelo para poseer al humano, ese señuelo –en “Mors ex vita”– es el amor, en la forma de la figura femenina, o sea, del objeto del deseo. Y, finalmente, la posesión no se da de una manera violenta o conflictiva, sino con el consentimiento y la venia del sujeto, quien se ha visto seducido a tal grado por las mieles que el demonio le ha brindado, que no duda entregarse completamente a él para poder seguir dando rienda suelta a su hedonismo. Así se produce el tan mencionado pacto diabólico. En un punto dado, luego de varias sesiones espiritistas donde ha sido complacido, Loredano ya no tiene más alternativa que entregarse a Satanás, quien ha captado su alma a cambio de entregarle la pasión, mediante el sosia de Lodoiska. Es en este sentido que el retrato de Lodoiska, al igual que el de Cordelia, adquiere importancia: es la representación icónica de

la alianza, puesto que precisa la existencia de un objeto tangible para consumir el acuerdo y autentificar su valía. En otras palabras, el pacto diabólico demanda una cosificación: « *De manière générale, ombres, reflets, portraits réifient le sujet, l'inscrivent dans le monde des choses. Le pacte diabolique, lorsqu'il intervient dans les histoires de doubles, apparaît comme la sanction définitive de cette réification*<sup>31</sup> » (Jourde & Tortonese 93), comentan Jourde y Tortonese, criterio que podemos extrapolar al presente caso, en tanto que el ser cosificado (el doble), en este caso, no es el sujeto precisamente sino su objeto de deseo, que tiene un impacto poderoso en él. Y, como no podía ser de otra forma, todo lo que tiene que ver con lo demoníaco termina en tragedia y destrucción. Sobre el cierre de la composición, Loredano, finalmente, pierde la cabeza y, cuando se ve descubierto por Marcelo y el Doctor Kellermann:

Un cuarto de hora después se daba la señal de incendio. La casa de Loredano ardía. Se logró apagar el fuego. No creo necesario referir las eternas horas de angustia que pasé. Al día siguiente los periódicos daban detalles de lo sucedido. Según las crónicas del siniestro, "el distinguido caballero Loredano, tan ventajosamente conocido en nuestros aristocráticos círculos sociales" tuvo un furioso acceso de enajenación mental, "consecuencia sin duda de la grave enfermedad cerebral que le aquejó hace un año" y prendió fuego a su lujosa y confortable morada de la calle N. [...] se disponía a arrojarse en las llamas con un cuadro al óleo, magnífico retrato de mujer, pintado por el célebre Lazló. El señor Loredano ha sido conducido al Manicomio (Palma 1925: 51, 52).

El intento de acabar con su vida no nos sorprende. Recordemos que Loredano siempre demostró una mórbida atracción hacia la muerte, por lo tanto, no resulta descabellado ver que se entregue completamente a ella. Dicha mórbida atracción es otro notorio rasgo del decadentismo que es advertido por Gabriela Mora. El siguiente fragmento ofrece ciertas luces acerca del trasfondo de este gusto hacia lo lúgubre:

Todavía hoy se discute en torno a las definiciones y límites entre el decadentismo y otros 'ismos' decimonónicos como el naturalismo o el simbolismo. Fruto directo de la modernidad, esa corriente estuvo dominada en Europa por un sentimiento de inminente catástrofe, impulsador de una abierta actitud hedonística combinada con el temor y el deseo de la muerte. La unión de goce y temor se muestra en el vaivén de atracción y rechazo de la ciencia, del sexo, de la muerte y de la misma modernidad (Mora 1997: 191).

Por consiguiente, una vez más se ha cumplido la sentencia que múltiples autores remarcan, aquella que reza que el segundo yo, en el fondo e inevitablemente, es el anunciador de la muerte. Así, por ejemplo, Freud señala:

---

<sup>31</sup> En general, sombras, reflejos, retratos cosifican al sujeto, lo inscriben en el mundo de las cosas. El pacto diabólico, cuando interviene en los relatos de dobles, aparece como la sanción definitiva de esta cosificación. (Traducción nuestra).

Ahora bien, estas representaciones han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte (Freud 235).

Por su parte, el psicoanalista francés André Green, quien realizó importantes contribuciones a la psicología como a la teoría del tema del doble a partir de sus estudios de la obra de Freud, recalca que: « Avant le narcissisme, ce furent les pulsions d'autoconservation, après lui, les pulsions de mort »<sup>32</sup> (Green 9) y, de ese modo, colegimos que el trastorno del narcisismo está estrechamente ligado a la noción de la muerte. Si prestamos atención a las tres últimas citas, notaremos que coinciden en un aspecto, que ya hemos mencionado brevemente: el anhelo de muerte tiene su origen en la condición narcisista y hedonista del individuo. A primera vista, esta aseveración podría parecer contradictoria. Observemos lo que el Doctor Rank advierte al respecto:

One motif which reveals a certain connection between the fear of death and the narcissistic attitude is the wish to remain forever young. [...]. Here we are at the significant theme of suicide, at which point a whole series of characters come to their ends while pursued by their doubles (Rank 1971: 77).<sup>33</sup>

No es difícil percatarse de que Loredano, quien a partir de sus encuentros paranormales no deja de emitir exclamaciones de embelesamiento y éxtasis, es un narcisista y hedonista contumaz. La pasión que el duplicado de Lodoiska le brinda es tan poderosa que lo ha llevado al delirio y allí su único anhelo es poder perpetuarla: “Mientras yo viva y ojalá pudiera vivir muchos años, muchos siglos, muchos milenios, permanecerá encendida e inextinguible en mi alma la lámpara del recuerdo de *ella*. Amo la vida, pero sólo por *ella* y para *ella*” (Palma 1925: 20).

De esta manera, inferimos que el narcisismo de Loredano es tal que, sabiendo que su cuerpo es perecible y su placer finito, intenta suicidarse para conectar su alma con la de Lodoiska y continuar eternamente su felicidad en el plano sobrenatural. Alma que ahora es propiedad del maligno como lo hemos revelado y eso tendrá consecuencias; no obstante, seguirá perpetuando su deseo narcisista de sobrevivir y probar algo de esa pasión que lo embelese, aunque la mayor parte del tiempo tenga que penar como tributo. Así, finalmente,

---

<sup>32</sup> Antes del narcisismo, hubo pulsaciones de autoconservación, después, pulsaciones de muerte.

<sup>33</sup> Un motivo que revela una cierta conexión entre el miedo a la muerte y la actitud narcisista es el deseo de permanecer siempre joven. [...]. Aquí estamos en el tema significativo del suicidio, momento en el que toda una serie de personajes llega a su fin mientras son perseguidos por sus dobles. (Traducción nuestra).

comprendemos que lo que en un principio parecía un apego y atracción por la muerte es realmente un temor y hasta cierto punto pánico hacia ella: “[...] hoy no me mataría, porque quiero cultivar el recuerdo de la dulce niña, cuya alma, donde esté, comprenderá lo infinito de mi amor, de este amor más permanente que la vida y más poderoso que la muerte” (Palma 1925: 19). Por lo tanto, el hedonista no quiere morir, quiere dejar este plano natural, en el que se perece, y trasladarse (elevarse) al sobrenatural, donde todo es posible e imperecedero. Y está dispuesto a pagar cualquier precio o realizar cualquier tipo de sacrificio con tal de cumplir su anhelo. Esta ansia de inmortalidad es el resultado del entendimiento previo de que somos mortales. Rank lo plantea de esta forma:

Originally, to be sure, the question of a belief in immortality was of no concern; but the complete ignorance of the idea of death arises from primitive narcissism, as it is evidenced even in the child. For the primitive, ask for the child, it is self-evident that he will continue to live, and death is conceived of as an unnatural, magically produced event. Only with the acknowledgment of the idea of death, and of the fear of death consequent upon threatened narcissism, does the wish for immortality as such appear. [...]. In this way, therefore, the primitive belief in souls is originally nothing else than a kind of belief in immortality which energetically denies the power of death (Rank 1971: 84).<sup>34</sup>

Así, el anhelo de inmortalidad del ser humano lo ha llevado a concebir un objeto inmaterial que no fenezca y trascienda a nuestro cuerpo perecible: el alma. En la creencia de la existencia del alma, las personas, a lo largo de los siglos, han encontrado el consuelo ante inminencia de la muerte. Concluimos, por tanto, que el alma humana es el primer doble que ha existido. Empero, tal inmortalidad –que destierra el pánico hacia la muerte– no la podemos alcanzar por nosotros mismos. Es preciso, pues, un elemento, un factor externo (alma) que nos conceda la eternidad. “The thought of death is rendered supportable by assuring oneself of a second life, after this one, as a double. [...], so in the threat of death does the idea of death (originally averted by the double) recur in this figure<sup>35</sup>” (Rank 1971: 85), así el doctor Rank enfatiza que ese elemento que nos otorgue la inmortalidad, debe mantener un vínculo

---

<sup>34</sup> Al principio, sin duda, la cuestión de la creencia en la inmortalidad no era motivo de preocupación; pero la completa ignorancia de la idea de la muerte surge del narcisismo primitivo, como se evidencia incluso en el niño. Para el primitivo, pregunte por el niño, es evidente que continuará viviendo, y la muerte se concibe como un evento antinatural, producido mágicamente. Sólo con el reconocimiento de la idea de la muerte, y del miedo a la muerte consecuente al narcisismo amenazado, aparece el deseo de inmortalidad como tal. [...] De esta manera, por lo tanto, la creencia primitiva en las almas no es originalmente otra cosa que una especie de creencia en la inmortalidad que niega enérgicamente el poder de la muerte. (Traducción nuestra).

<sup>35</sup> La idea de la muerte se vuelve soportable asegurándose una segunda vida, después de ésta, como un doble. [...], porque en la amenaza de muerte (originalmente evitada por el doble) se repite la idea de la muerte. (Traducción nuestra).

íntimo y profundo con nosotros; por ejemplo, un doble hecho a nuestra imagen y semejanza. Sin embargo, ese elemento, que aparece con un poder sobrehumano adquirido, eventualmente nos subordina, porque es él quien no perece; y, si se trata de un doble, podría, asimismo, entablarse una fuerte pugna entre ambas entidades. Así lo sugiere Wladimir Troubetzkoy en otro de sus estudios más reconocidos sobre el tema del doble en literatura:

Par terreur et par refus de la mort, nous nous forgeons un double, *anima, umbra, skia, psukhë*, des Latins et des Grecs, Ka des anciens Egyptiens, une âme indestructible, immortelle, en qui nous plaçons nos espoirs de sauvegarde et de conservation, le double seul est, nous ne sommes que l'ombre de cette grande ombre, et encore pour bien peu de temps (Troubetzkoy (2001: 47)).<sup>36</sup>

Es así como, concluimos que el divagar del autor, en la piel de sus personajes, sobre quién es él, sus anhelos, inquietudes, ansiedades y el porqué del rumbo que ha tomado, luego de todo lo que ha recorrido, ha llegado a este punto concluyente en el que se sabe y se reconoce mortal y, gracias al pensamiento decadentista y la literatura fantástica, reconoce que la condición humana nos impele a la supervivencia, a encontrar la manera de no perecer; de este modo, expresa su ansia de persistir, en su caso, como una suerte de anhelo de trascendencia, de acercarse a las musas por medio del arte literario.

---

<sup>36</sup> Por el terror y por el rechazo a la muerte, nos forjamos un doble, ánima, (*umbra, skia, psukhë*), de los latinos y los griegos, así como de los antiguos egipcios, un alma indestructible, inmortal, en quien ponemos nuestras esperanzas de salvaguardia y de conservación, el único doble; somos sólo la sombra de esta gran sombra, y todavía por muy poco tiempo. (Traducción nuestra).

#### 1.4 El desdoblamiento del ser y la consciencia en “La aventura del hombre que no nació”

Hemos deparado el análisis de este cuento para el final del capítulo porque, en primer lugar, editorialmente, aparece posterior a “La granja blanca” y “Mors ex vita” y, en segundo lugar, porque el tipo de irrupción de lo fantástico que presenta, comienza a alejarse de los arquetipos del paradigma clásico y acercarse a los del moderno, como trataremos de demostrar. Esta tercera bifurcación a la cual ha arribado el autor, en la piel de la voz narrativa, lo arroja a un hecho insólito que, a pesar de ocurrir al exterior del sujeto, da cuenta de sus traumas y temores más íntimos, depositándolo en el sinsentido total. Así, lo imposible es descomunal en la narración y en ello estriba su carácter fantástico, porque según Louis Vax:

Ahora, bien el género fantástico no se empeña en tratar lo imposible por el solo hecho de que cause espanto, sino precisamente por su condición de imposible. Invocar lo fantástico es invocar lo absurdo y lo contradictorio. Lo imposible realizado deja de ser imposible y pierde su carácter de fantástico (Vax 1971: 31).

Por consiguiente, un desconcertado narrador Yo protagonista, experimentará lo inefable al enfrentarse consigo mismo en “La aventura del hombre que no nació” (a partir de ahora solo denominaremos *Aventura*), perteneciente a *Historietas malignas* (Lima, 1925). Aquí, como es recurrente en el fantástico clásico, la vacilación y el cuestionamiento de su entorno la sufrirá el protagonista, es decir, el agobiado sujeto: Aristipo Bruno (a quien en lo subsiguiente llamaremos solo “Aristipo” o “primer Aristipo”. Lleva el nombre del filósofo griego que sostenía que nuestros sentidos son poco fiables y limitados como para que obtengamos una captación cabal del exterior), un burócrata prestante, serio y lacónico a quien poco le interesa el contacto con las personas y cuyo único deleite es cumplir con diligencia y honestidad su trabajo y devorar volúmenes enteros de los filósofos clásicos y racionalistas, especialmente de quienes más se han preocupado sobre el mundo y todo lo que hay en él. Al inicio del relato, Aristipo se enorgullece al afirmar:

“Había leído por la noche unos hermosos capítulos de Hegel, desarrollando su teoría del *devenir*, y al acomodarme en la amplia butaca de cuero me dediqué con fruición a meditar en la teoría hegeliana y a relacionarla con las teorías evolutivas de Spencer muy en boga en esa época. Y en esta deleitosa ocupación mental estuve sumergido no sé cuánto tiempo, sin preocuparme del momento en que me llegara el turno de entrar al despacho presidencial” (Palma 1925: 86).

La vida de Aristipo transcurre con normalidad. A pesar de que su trabajo no le satisface, ha sabido, a su manera de ver, darle un orden dinámico y llevadero a su diario vivir. Sin embargo, todo va a cambiar el día que es llamado a una reunión con altos funcionarios. Llega con unos minutos de anticipación y, cuando se encontraba abstraído en sus pensamientos, escucha el anuncio de su llegada al despacho presidencial. Empero, no se referían a él, sino a otro (que, en lo sucesivo, llamaremos “Aristipo Bruno” o “segundo Aristipo”) que se identificaba con su mismo nombre: “-Aristipo Bruno, diputado.... ¡Qué pase! Me quedé estupefacto..... Aristipo Bruno soy yo! Y, no había dos diputados con el mismo nombre, por lo menos, en la legislatura en la que yo estaba!” (Palma 1925: 87). El protagonista se muestra completamente aturdido ante lo que sucede. Primero, trata convencerse de que aquello no está pasando, luego, intenta encontrar una explicación al hecho y, al ser incapaz de hallar alguna, su desconcierto y angustia van en aumento. De esta manera, el plano sobrenatural (que siempre estuvo ahí, acechante) comienza a manifestarse y la enorme confusión del protagonista (y del lector), sugieren que ha caído en el territorio de lo fantástico, es decir, de la incertidumbre absoluta. “La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (Vax 1971: 6), comenta Louis Vax y es, justamente, lo que intentamos en este momento: buscar una explicación a lo ocurrido. Y no lo hemos logrado. Es de ese modo, que, ante la presencia de dos Aristipos donde debería haber solo uno, experimentamos la consabida sensación de vacilación. A partir de este punto hemos traspasado el umbral, abandonando por completo el plano natural para llegar a un terreno pantanoso, oscuro (sin respuesta, sin claridad), vacío, donde no hay certeza de nada ni lugar dónde sostenernos. Aquí, lo fantástico se manifiesta a través de un doble que, además de confundir y perturbar al protagonista, de inmediato le provoca dudas sobre su propia identidad, puesto que, si quien pensaba que era resulta ser otra persona, él, por tanto, bien podría no ser nadie, nada; y, eso es, precisamente, lo que Aristipo se cuestiona en el instante más profundo de sus cavilaciones:

¿Quién era yo entonces? ... Creí que me iba a dar un violento ataque de demencia furiosa. Necesitaba moverme, hacer algo que físicamente me diera siquiera la persuasión de mi vida fisiológica, y me levanté como impelido por un resorte, dando un fuerte golpe en el brazo de la butaca, con el deseo vehemente de atraer sobre mí la atención de todos... Nadie me miró (Palma 1925: 88).

La voz narrativa siente que nadie lo advierte (es posible que aún sea una sensación preliminar, producto del estupor en el que se encuentra), lo que acentúa su incertidumbre. Así, en *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*, Nancy Kason interpreta que el sujeto (Aristipo) se va convirtiendo en una sombra del doble; en otras palabras, ese cuestionamiento punzante de parte del personaje es justificado según la crítica norteamericana:

Aristipo Bruno relates his internal conflict to the reader from a first-person point of view. This narrative perspective is essential to the success of the tale because it facilitates the description of the narrator's paranoid introspection. His double is a physical and intellectual incarnation, his alter ego, who effectively usurps the role of the narrator in life. As a result, Aristipo becomes merely the shadow of his double (Kason 90).<sup>37</sup>

En consecuencia, el duplicado hace acto de presencia para destruir las convicciones de Aristipo y mostrar que tanto él como su entorno no son, de ningún modo, componentes estables, diáfanos, sólidos, sino que, por desgracia, y Aristipo lo comprende así, el universo es inconmensurable y, por tanto, resulta ingenuo pensar que se puede tener una idea clara de él y captarlo tal cual es. La alteridad, gracias al advenimiento de lo fantástico, se muestra inasible, como un coloso vacío y amorfo lleno de dimensiones y grietas y dentro de ellas, pernoctamos los seres humanos, quienes solo captamos y comprendemos una milésima parte de todo cuanto nos rodea. “Car. Qu'est-ce que le surnaturel, sinon l'incertitude sur la nature du réel ? Leur royaume est celui de l'indécidé, de l'incertain, en un mot du fantastique<sup>38</sup>” (Troubetzkoy 2001: 45), sostiene Wladimir Troubetzkoy y, así, colegimos que solo con la revelación de lo sobrenatural, las personas (y los personajes literarios por extensión) comprendemos que siempre hemos tenido una visión limitada y tergiversada de la realidad. Este entendimiento –en unos casos concebido a edad temprana; en otros, en la adultez, como en el caso de Aristipo–, nos revela que si yo (ser de carne y hueso) ni siquiera puedo comprender quién soy, mucho menos soy capaz ni de captar ni de comprender a cabalidad mi entorno y, por tanto, no tengo certeza de nada.

---

<sup>37</sup> Aristipo Bruno relata al lector su conflicto interno desde un punto de vista en primera persona. Esta perspectiva narrativa es fundamental para el éxito del relato porque facilita la descripción de la introspección paranoica del narrador. Su doble es una encarnación física e intelectual, su alter ego, que efectivamente usurpa el papel del narrador en la vida. Como resultado, Aristipo se convierte simplemente en la sombra de su doble. (Traducción nuestra).

<sup>38</sup> ¿Qué es lo sobrenatural, sino la incertidumbre sobre la naturaleza de lo real? Su reino es el de los indecisos, de los inciertos, en una palabra, de los fantásticos. (Traducción nuestra).

Y es precisamente así, mediante un doble prodigioso y maligno, que Aristipo contempla y tiembla frente a la alteridad y se conmociona. La otredad es ominosa porque, siguiendo la concepción freudiana del término, proyecta lo más familiar e íntimo que él posee: su propia imagen, pero de una manera inquietante y perturbadora al exhibirle su imagen fuera de su cuerpo y, así, insinuarle que él no es nadie: “Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso” (Freud 220). Así, pasar de lo familiar a lo inquietante, no es la única condición para que un elemento (material o inmaterial) sea ominoso; es preciso, pues, también el factor sorpresivo, es decir, que lo siniestro irrumpa de improviso en la cotidianidad del personaje, quien no esperaba semejante invasión. Observemos con qué estupefacción Aristipo descubre a su doble: “Cuál no sería mi asombro, digo mal, mi espanto cuando vi penetrar en la estancia... mi propia figura! Después de saludar al edecán se dirigió a un grupo de camaradas que le acogió con cariñosa deferencia” (Palma 1925: 87). Es así como, encontramos un vínculo de lo ominoso y lo fantástico, puesto que, en ese universo construido bajo las normas y leyes del autor, tanto el uno como el otro se han mantenido escondidos, sigilosos hasta que se suscite el instante propicio de su aparición. Nótese, de esta forma, la siguiente sentencia de Bellemin-Noël, en la que sutilmente cambia la palabra siniestro por la palabra fantástico, en relación con la definición original de Freud:

La ficción fantástica fabrica otro mundo con otras palabras que no son (de) nuestro mundo (pertenecen a lo *unheimlich*). Pero en justa compensación, ese otro mundo no podría existir en otra parte: está ahí debajo, es «Ello» (oculto/inefable), y es tan *heimlich* que no lo reconocemos como tal. La lectura de lo fantástico y la revelación de sus procedimientos nos han permitido ver claramente la pertinencia de la afirmación de Freud: *lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba* (Bellemin-Noël 139).

Por consiguiente, inferimos que, así como lo ominoso es la revelación de algo que nuestra psique ha contenido, lo fantástico, asimismo, aparece para revelar algo al sujeto, tanto de la naturaleza del universo que le rodea como de la suya propia. Los estudios realizados sobre esta historia, casi en su totalidad, concuerdan en que el eje de *Aventura* es hacer dudar al lector sobre quién es el verdadero Aristipo. Así, por ejemplo, Gabriela Mora señala: “Si por una parte, es fácil concluir que el doble representa las cualidades que Aristipo no tiene, es más difícil decidir cuál de los dos hombres es el “verdadero”, que es precisamente lo que el texto quiere poner en duda” (Mora 2000: 153). Y, asimismo, la gran mayoría de dichos

estudios entrevén que la voz narrativa, es decir, el primer Aristipo, es el original o verdadero; y, quien aparece después, el segundo Aristipo, al que le otorgan cualidades distintas (y de alguna manera superiores a las de su áter ego), es el impostor, el doble. Así, entre muchos otros ejemplos, tomemos este fragmento del citado estudio de Pablo Viñuales:

Por más que el propio texto cite el caso de la sombra en Chamisso y seguramente Palma conocía además el «*William Wilson*» de Poe, mayor parecido encuentro entre este argumento y el de «*EL doble*» de Dostoievski. En este relato el duplicado es mucho más arrogante y ambicioso que el original, llegando incluso a enfrentarse con este en público, a humillarlo (Viñuales 115).

Queda claro, pues, que para Viñuales, Kason, Mora y compañía, el alter ego es Aristipo Bruno y, Aristipo, el original. No obstante, si la solución fuese tan sencilla no estaríamos hablando de una narración que se enmarca dentro de lo inusual, que es precisamente “La irresolución, de la situación o del lector, es la base de lo fantasmagórico. Todorov la bautiza «vacilación», mientras que, por su parte, Freud habló de «incertidumbre intelectual»” (Bellemin-Noël 109), así, Bellemin-Noël nos recuerda que en el territorio de lo fantástico existen muchas respuestas distintas, cada una de ellas perfectamente válida, por lo que no estamos frente a una situación unívoca, sino más bien difusa, donde también cabe la solución contraria. Finalmente, cerca del final del relato, Aristipo confronta a Aristipo Bruno, tildándole de usurpador, lo interpela y le exige una explicación del porqué de su suplantación. Y este es el mensaje revelador que obtiene:

Las personas que rodeaban a mi *segundo yo*, ni siquiera dieron muestras de haber advertido mi presencia entre ellos. Sólo mi doble me miró con mirada triste y compasiva que me exasperó.

–¡Ea, basta de comedia! –le dije cogiéndole brutalmente de la manga y estrujándole un brazo convulsivamente– vengo aquí solo por usted, usurpador de mi personalidad! .... ¿Quién es usted que así me suplanta y excluye? .... ¿Por qué usted se llama Aristipo Bruno, como yo, y me repite? ....

–Amigo mío, ¿qué hay en la vida que no se repita? –me respondió con voz dulce, a la vez que con mano firme y suave me cogía de la muñeca y me obligaba a soltarle–. Créeme, amigo querido, que yo soy tu persona, tu alma, tu ser ... No te entristezcas ni sufras por ello porque no tienes derecho de impedirme que yo sea *el* que soy, cuando tú no eres el que eres, si no que eres el que soy ... Con esto ya tienes ideología, ontología y metafísica para rato. Que Platón, Maine de Biran, Pascal y Leibnitz te ayuden a desentrañar el problema de las entelequias. Y si ellos no te bastan haz como Hermolao Bárbaro: invoca al demonio para que te diga el valor de la palabra *perfecti habia*, clave de tu existencia larvada....” (Palma 1925: 90, 92).

Algunas veces ocurre que las ficciones fantásticas utilizan el recurso de realizar una perturbadora revelación hacia el final, a manera de remate. Consideración que esto sucede en

*Aventura*. Si ponemos atención en dos términos que el supuesto segundo yo utiliza en su elocución, encontraremos la clave para desentrañar el misterio de quién es el verdadero. En primer lugar, tenemos el término entelequia<sup>39</sup>; muy próxima, otra palabra mucho más curiosa e interesante que complementa la primera: *perfecti habia*<sup>40</sup>; y, por último, de la articulación de ambas, se entreteje el término *mónada*<sup>41</sup>.

Con esta tríada de conceptos sutilmente interpolados, el autor nos está dando la pista que despeja el entramado del enigma que atraviesa la narración. Esta pista, en combinación con el título mismo del texto, nos sugiere que, de hecho, el primer Aristipo (Aristipo), cuya composición se aproxima a la de una esencia imaginaria, ideal, es efectivamente una sustancia celeste desprendida de la humanidad (real) del segundo Aristipo (Aristipo Bruno). Entonces, Aristipo es el verdadero doble, quien nunca se dio cuenta de su naturaleza etérea. Siempre se consideró un ser real, pero, de hecho, solo se trata de una figuración que ni siquiera ha nacido. En contrapartida, el segundo, Aristipo Bruno, a quien el primero y buena parte de la crítica consideraban como el doble y el usurpador es, en realidad, el individuo original quién, además, tiene clara consciencia de quien es él y quien, su duplicado; de ahí el discurso tan convincente que le extiende.

En este manto fantástico que envuelve el relato, las mónadas (que en sí mismas son entelequias) se erigieron como *perfecti habias* al nacer de las consciencias de las personas. Es posible que existan muchas *perfecti habias* desprendidas de la humanidad de Aristipo Bruno, pero lo concreto es que una de ellas se ha erigido como protagonista y la voz narrativa de esta historia, aunque carezca de entidad corpórea y ser un *non nato*, como el “impostor” sentencia. De esta manera, abordaremos el análisis de cómo se presenta el alter ego en este cuento, desde la perspectiva de la voz narrativa como el replicante, como una esencia consciente e incorpórea desprendida de los confines más profundos de la mente de Aristipo Bruno. Es interesante notar que, al inicio de la narración, Aristipo reflexiona acerca de la

---

<sup>39</sup> 1. Cosa, persona o situación perfecta o ideal, que solo existe en la imaginación. 2. Modo de existencia de un ser que tiene en sí mismo el principio de su acción y su fin. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](https://www.oxfordlanguages.com/oxford-languages-spanish/)

<sup>40</sup> En Monadología, Leibniz dice que se podría dar a todas las sustancias simples o mónadas creadas (Mónada, Monadología), el nombre de «entelequias» (Entelequia). [Diccionario de filosofía José Ferrater Mora \(diccionariodefisofia.es\)](http://www.diccionariodefisofia.es/)

<sup>41</sup> En la filosofía de Leibniz (filósofo alemán, 1646-1716), ser simple e indivisible que constituye en sí una imagen esencial del universo. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](https://www.oxfordlanguages.com/oxford-languages-spanish/)

singularidad de cada individuo, como “yo” único y autónomo de los demás yoes que componen la gran estructura de la mentada realidad:

Son muy pocas las personas que, como Pascal, tienen la preocupación persistente de lo que es y de lo que no es la personalidad, discutiendo con la propia conciencia dónde está el *yo*, ese *yo* que no se define claramente ni en el cuerpo ni en el alma. Desde la aventura que me aconteció hace veinte años, no sé si vivo o si no vivo, si soy o no soy” (Palma 1925: 83).

Por tal motivo, es preciso comprender la importancia de la condición de unicidad que poseemos los seres humanos para que la aparición del sosia pueda presentarse como un fenómeno, dado que, si nosotros tuviéramos una condición de multiplicidad –ser dos o más seres a la vez– el doble sería una característica natural y no extraordinaria, anómala, sobrenatural, como efectivamente lo es. Tal y como lo entienden Jourde y Tortonese: « Il reste que le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité<sup>42</sup> » (Jourde & Tortonese 15). Así, el segundo yo se erige sobre la base de la unicidad del ser y cuestiona la idea del sujeto como una entidad única e indivisible. Esto ocurre en varios de los relatos fantásticos de Clemente Palma, específicamente, en el que ahora nos compete, donde la sorpresa de Aristipo (creyéndose el original) radica en su idea de considerarse sin par.

Por esa razón, consideramos que el tipo de doble que se presenta en *Aventura* no es el de la “fusión” (en la que ambos componentes se funden en uno solo), sino su contraparte, la fisión (que versa sobre la escisión del ser en dos componentes autónomos). Sobre la fisión, Juan Bargalló explica: “b) por «fisión» de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existía más que una -así ocurre en los relatos *La nariz*, de Gogol, y *La sombra*, de Andersen” (Bargalló 17). En consecuencia, consideramos que esta es la categoría a la que *Aventura* pertenece, dado que de una única y primigenia entidad corpórea (Aristipo Bruno, humano), brotó otra identidad (Aristipo, su mónada); por lo tanto, no estamos de acuerdo con la interpretación de Nehemías Vega, quien arguye que el cuento pertenece a la categoría de fusión. Vega, además, comete otra imprecisión en el mismo párrafo, al mencionar que la categorización pertenece a Bargalló, cuando en realidad –como ya

---

<sup>42</sup> El hecho es que el tema del doble, en todas sus formas, plantea la cuestión de la unidad y unicidad del sujeto, y se manifiesta en la confrontación sorprendente, angustiosa y sobrenatural de la diferencia y la identidad. (Traducción nuestra).

mencionamos– el autor español fue quien la sintetizó y la dio a conocer en Hispanoamérica.

La tipología es de autoría de Lubomír Doležel. Veamos:

Según la propuesta de Bargalló, los dos Aristipos del cuento se podrían incluir dentro del doble por fusión, aunque la fusión no se realiza, pero produce el encuentro que es negativo para el primer Aristipo, ya que produce su anulación como individuo (Vega 2020: 137).

Por otro lado, cabe mencionar que estamos –al igual que en “La granja blanca”– frente a la modalidad (doleziana) del Tema del doble propiamente dicho, puesto que ambos sujetos responden exactamente a la misma identidad y comparten el mismo universo ficcional. Además, consideramos que el duplicado que se presenta en este relato es del tipo subjetivo externo, puesto que es el propio individuo quien experimenta la duplicación, y esta no se desarrolla hacia el interior del personaje, sino que él contempla nítidamente ante sus ojos a su propio yo, como una suerte de autoscopia. Es pertinente acotar la siguiente cita de Juan Herrero Cecilia, donde sintetiza la teoría de Jourde y Tortonese, sobre lo que es el doble subjetivo, al tiempo que nos ofrece pistas sobre la significación de su presencia en esta narración de Palma:

El doble subjetivo, ya sea de carácter «interno» (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter «externo» (el yo repetido o desdoblado en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás) (Herrero Cecilia 2011: 25).

Observamos, de esta forma, que el doble subjetivo planea la desintegración de la unificación del yo. La duplicación no solo pone en tela de duda la condición de unicidad del ser, sino que la destruye, demostrando que un ser puede ser dividido en tantas partes como su mente se ramifique, porque el alter ego nace, precisamente, de esas grietas en la consistencia de la personalidad del individuo y se constituye, de ese modo, en otro completamente distinto, desligado del original. Comúnmente, las narraciones insólitas que involucran dobles, relacionan a la voz narrativa con el sujeto original. *Aventura* es un caso excepcional porque se focaliza en el doble; ahora bien, se trata de un replicante que no está consciente de su condición, de hecho, hasta el final duda si es el verdadero Aristipo o no, cuando las evidencias, como hemos tratado de demostrar, son contundentes en su contra. “Y lo que más me aterra es la duda en que estoy, dentro de la penumbra espesa en que flota mi pensamiento, de la perduración de este estado de angustia en que vivo .... o no vivo” (Palma 1925: 94). Es así como, conjeturamos que la voz narrativa piensa y se comporta desde la

perspectiva del individuo original; en otras palabras, proyecta y trasluce los cuestionamientos, los conflictos y las dudas existenciales del verdadero Aristipo Bruno.

En definitiva, este fenómeno trasluce la verdadera cualidad de fragmentación que posee nuestra mente. De hecho, no es algo excepcional sino natural e inherente a lo humano. Podríamos llegar a considerar la segmentación como un fundamental rasgo humano, puesto que el yo se fragmenta porque la mente humana no es estable o unívoca, sino (al igual que la realidad) como un universo vasto, complejo e inexpugnable para nuestro entendimiento. Así, en el territorio de nuestra mente, al igual que en el de lo inusual, todo es posible y, a medida que profundizamos en ella, menores serán nuestras certezas y seguridades.

De este espacio amorfo donde la razón no tiene cabida, el tema del doble hace su aparición, se alimenta y fortalece, muchas veces ya no con palabras sino con símbolos, cuya interpretación resulta difícil de desentrañar, como ocurre aquí, porque, así como el sosia, lo fantástico también se nutre de la sinrazón y la confusión, elementos inherentes de la naturaleza del universo y del ser humano, tal como lo sustenta Ralph Tymms en su estudio psicológico sobre el desdoblamiento en literatura:

In the intervening periods, between the occurrences of this ruthless analysis of the mind - between the hey-day of Hoffmann, of Dostoevsky, and of Kaiser - the double does not disappear from the pages of fiction, although it loses its distinctively realistic role. Instead, it is assigned a place in the symbolic literature that constantly reappearing, to explain by means of a venerable ethical system of dualism the complex and disharmonious nature of man (Tymms 120).<sup>43</sup>

Así, el sujeto se encuentra dividido por las distintas facetas y expresiones de su yo. Más aún, se podría decir que en su núcleo coexisten dos o varios mundos autónomos que, en el momento de la eclosión, salen impelidos hacia el exterior, como en el caso de Aristipo que, además, ha adoptado la forma sustancial de su matriz. Por tal motivo, conjeturamos que, en este relato, la irrupción fantástica no sucede al interior del personaje (de ser así, se trataría de un caso de esquizofrenia), sino hacia afuera, hacia todo lo que constituye su exterior, es decir, la alteridad como tal.

---

<sup>43</sup> En los períodos intermedios, entre las ocurrencias de este despiadado análisis de la mente —entre los días de auge de Hoffmann, de Dostoievski y de Kaiser— el doble no desaparece de las páginas de la ficción, aunque pierde su papel distintivamente realista. En cambio, se le asigna un lugar en la literatura simbólica que reaparece constantemente, para explicar, mediante un venerable sistema ético de dualismo, la naturaleza compleja y discordante del hombre. (Traducción nuestra).

Deducimos que dichas manifestaciones, que revelan la fragmentación del individuo, son antagónicas y disímiles entre sí. Por consiguiente, en la mayoría de situaciones, el segundo yo ostenta caracteres y virtudes muy distintas al original. El doble se comporta de otra forma, realiza lo que el sujeto nunca haría, desarrollar virtudes y deficiencias irreconciliables; dicho de otro modo, es el individuo, pero en negativo, como lo apuntan Jourde y Tortonese: « Autrement dit, le double représente l'apparition en négatif du sujet, le passage de l'absolu au contingent. Il faut subir l'épreuve du néant, passer à travers le miroir de soi-en- négatif pour parvenir, de l'autre côté, à une véritable maîtrise<sup>44</sup> » (Jourde & Tortonese 30). Esta característica, que se cumple en la presente narración, es advertida por buena parte de la crítica especializada: Aristipo Bruno y Aristipo son diametralmente opuestos en cuanto a su carácter, semblante y postura frente al mundo; mientras el ser humano es carismático, elocuente y enérgico, el duplicado, su mónada, es serio, parco y huraño. Este aspecto puede constatarse en el pequeño cuadro comparativo que proponemos a continuación:

Aristipo Bruno	Aristipo
[...] y abordaron el tema del día, haciendo alusiones a las probabilidades de que entrara en la combinación ministerial que debía sustituir el gabinete dimitente. Desde el fondo de mi butaca veía yo, presa del mayor terror esta actuación de mi <i>duplicado</i> , que reproducía con admirable similitud física mi persona. Escuchaba mi misma voz en conversación suelta, llena de agilidad y elegancia de frase, que contrastaba con la concentración e inmaleabilidad de mi espíritu (Palma 1925: 88).	Diré de paso dos palabras sobre mi persona hipotética o real. Dedicado a las labores agrícolas desde que, sin llegar a graduarme, abandoné la Universidad, carecía de roce social y se acentuó en el contacto con la gente ruda del campo mi carácter arisco y huraño (Palma 1925: 84).

Varios de los estudios generales realizados sobre el tema del doble (a los que ya nos hemos referido en el marco teórico y son el sustento de la presente disertación), coinciden que esta característica del alter ego no solo establece una oposición contra el sujeto original

<sup>44</sup> Dicho de otro modo, el doble representa la aparición en negativo del sujeto, el paso de lo absoluto a lo contingente. Tiene que someterse a la prueba de la nada, atravesar el espejo del yo en negativo para llegar, por otro lado, a una verdadera sabiduría. (Traducción nuestra).

y viceversa, sino también que tiene que ver con algo muy antiguo, algo que data del origen mismo del ser original, puesto que ha nacido y se ha criado con ciertos valores, así como con antivalores que desprecia y rechaza, los que, precisamente, han sido rescatados y reivindicados por su replicante. De esta manera, el sosia: « (...) est ressenti par le sujet comme lui-même et un autre en même temps. Ce qu'il refuse en lui, ce qu'il ignore de lui-même, il retrouve dans une figure à la fois hostile, étrangère, et familière<sup>45</sup> » (Jourde & Tortonese 65). Colegimos, de este modo, que todo lo que compone Aristipo, en cuanto a su inseguridad y poca capacidad de adaptación a su entorno, es precisamente lo que Aristipo Bruno rechaza y deplora de sí mismo. Si nuestras deducciones son correctas, eso explica la manera denigrante y hasta con cierto rencor con la que trata a su mónada las dos ocasiones en las que se enfrentan.

En definitiva, Aristipo personifica lo que Aristipo Bruno niega de su ser y trata de excluir. De ahí la principal razón de su condición siniestra, porque representa lo que el original rechaza, reprime, pero, de pronto, se manifiesta. Eso nos lleva a pensar que Aristipo Bruno es, en efecto, huraño y poco sociable y lo ha mantenido refundido en lo más recóndito de su conciencia. Pero la mente humana –que es, repetimos, inconmensurable, poderosa e indómita como el universo– encuentra los mecanismos para brotar aquello que se ha cohibido y, así, se engendró la mónada de Aristipo con tal fuerza que durante años se creyó real y único. En otras palabras, lo que el individuo veta de sí mismo y lo reprime está ubicado en su inconsciente, “el lugar mismo del rechazo”, como lo recalca Bellemin-Noël: “El inconsciente no es un depósito de representaciones rechazadas, es el lugar mismo del rechazo, el lugar donde las pulsiones asumen unos representantes que pueden o no ser reconocidos por el Yo. [...]. El inconsciente es una (d) estructura (des) hablante” (Bellemin-Noël 114).

En consecuencia, arribamos a uno de los puntos centrales de la teoría del tema del doble: aquella que reza que la duplicación –más allá de manifestarse físicamente– se da, primordialmente, en el interior del individuo, es decir, en su conciencia. Es de esta forma que el juego fantástico constituye, en definitiva, una metáfora de la relación e interacción entre el consciente y el inconsciente, componentes fundamentales de la mente humana, cuya dinámica tiene en el tema del doble una de sus más precisas y alegóricas expresiones.

---

<sup>45</sup> [...] es percibido por el sujeto como él mismo y otro al mismo tiempo. Lo que rechaza de sí mismo, lo que ignora de sí mismo y lo encuentra en una figura que es, a la vez, hostil, extraña y familiar. (Traducción nuestra).

Exactamente así lo declara Aristipo una vez que comienza a sospechar que, en realidad, su segundo yo es el verdadero y él solo una proyección:

Pero tengo al mismo tiempo la sensación de que en todo ello no hay sino la prestación emocional o sentimental de un otro *yo* cuya vitalidad se desborda sobre mí; más claro, me parece que estoy bajo el imperio cognoscitivo y afectivo, no de la conciencia sino de algo así como una *subconsciencia consciente* que me mantiene en el estado de *larva* de un *yo non nato*” (Palma 1925: 84).

Recordemos que, a lo largo del relato, Aristipo siempre se muestra confundido e inseguro acerca de su existencia, mientras que su contraparte se ve confiado y prestante a cada momento y, aún más, le explica lo que sucede y quién es cada uno, como ya hemos visto. Eso, aunado a nuestros últimos argumentos, nos lleva a pensar que es Aristipo Bruno quien ostenta y representa la parte consciente del ser y Aristipo, el reflejo y expresión de la parte inconsciente. Es en esta zona, del enfrentamiento entre consciente e inconsciente, donde se suscita el vínculo más profundo entre las distintas facetas del yo y donde la lucha de contrarios, la dicotomía o binarismo que implica el tema del doble le otorga su más claro y puro significado. Argumento que sustentamos en la siguiente sentencia de Tymms:

In the evolution of the theme, the alternation between realistic and allegorical interpretations reproduces the interaction of those two approaches to literature in the history of the last hundred and fifty years. [...]. The allegorical treatment of the double, though the product of a contrasting attitude to literature, does in effect supplement the psychological interpretation by a corroborative theory of dualism, yet one based on preconceived ethical values. These two aspects, then, together determine the evolution of the double; the one a product of the unconscious, and the other of the conscious mind, they appropriately present the twin faces of its Janus-head (Tymms 121).<sup>46</sup>

Esta manifestación de lo fantástico hacia el interior del sujeto, como veremos en el siguiente capítulo, es una de las improntas del fantástico moderno o *neofantástico*. Sin embargo, como varios autores concuerdan, ya fue bosquejada en el fantástico clásico (como una suerte de semilla), pero tendrá su mayor desarrollo y esplendor en el segundo paradigma del género. Además, como intentaremos demostrar, la rúbrica fantástica de *Aventura*, se estampa en mayor grado al exterior que al interior del individuo.

---

<sup>46</sup> En la evolución del tema, la alternancia entre interpretaciones realistas y alegóricas reproduce la interacción de esos dos enfoques de la literatura en la historia de los últimos ciento cincuenta años. [...]. El tratamiento alegórico del doble, aunque es producto de una actitud contrastante hacia la literatura, en efecto complementa la interpretación psicológica con una teoría corroborativa del dualismo, aunque basada en valores éticos preconcebidos. Estos dos aspectos, entonces, juntos determinan la evolución del doble; el uno un producto del inconsciente, y el otro de la mente consciente, presentan apropiadamente las caras gemelas de su cabeza de Jano.

Por otra parte, «*La notion de conscience implique tout autre chose en ce qui concerne l'unité*<sup>47</sup> » (Jourde & Tortonese 5), sostienen Jourde y Tortonese, revelando que la consciencia humana fragmenta al yo e impide la consolidación del sujeto como unidad. Los teóricos franceses concluyen que la noción de consciencia como tal es contraria a lo que entendemos por unidad. La consciencia es múltiple, ambigua, única, subjetiva y, en cierto modo, contrasta y choca con el mundo objetivo, circundante. Por tal motivo, hablar de una segunda consciencia es hablar de otro universo, pero dentro del circundante. De ahí el gran problema que varios filósofos –como el propio Leibniz– han encontrado, sobre el hecho de que hablar de unidad en la realidad palpable sea inadmisibile. Esa es la razón por la que el metafísico alemán desarrolló su teoría de las mónadas, con el fin de otorgarle al mundo objetivo una posibilidad de pluralidad dentro de la unidad que constituye. Y esta concepción filosófica es retomada por Clemente Palma para construir este relato e impregnar en sus páginas aquella inquietud filosófica y ontológica del yo frente al universo, tan propia de los autores decadentistas. Consideremos, pues, la propuesta textual de Jourde y Tortonese, que hemos intentado explicar previamente:

La notion de conscience suppose l'unité indéterminée de cette conscience, face au monde des choses déterminées, soumises aux lois de la nature. Une conscience autre suppose de quelque façon un autre univers. Il ne peut donc y avoir deux consciences identiques dans un univers identique. Tout l'effort de certains métaphysiciens, celui par exemple de Leibniz avec ses monades, porte sur la manière de concilier cette unité et cette pluralité (Jourde & Tortonese 5).<sup>48</sup>

Y hemos comprobado que ambos Aristipos poseen consciencias diametralmente opuestas, por tanto, inferimos que la mónada del segundo Aristipo, en realidad, pertenece a otra esfera (por algún accidente metafísico cayó y quedó atrapada en la nuestra) y por eso no encaja y no guarda concordancia con el mundo del original (que, presumimos, es también el nuestro), cuyos componentes, según las leyes de Leibniz, están en completa correlación y armonía. Esta es la razón definitiva por la que este cuento, si bien ostenta ciertos atisbos del fantástico moderno, se enmarca claramente en el clásico, debido a que lo imposible sucede por fuera de su humanidad, o sea, externo a él. El texto cumple impecablemente con su rol

---

<sup>47</sup> *La noción de consciencia implica algo muy diferente con respecto a la unidad.* (Traducción nuestra).

<sup>48</sup> *La noción de consciencia supone la unidad indeterminada de dicha consciencia, frente al mundo de las cosas determinadas, sujetas a las leyes de la naturaleza. Una consciencia diferente supone, de alguna manera, otro universo. Por lo tanto, no puede haber dos consciencias idénticas en un universo idéntico. Todo el esfuerzo de ciertos metafísicos, el de Leibniz por ejemplo con sus mónadas, se relaciona con el modo de conciliar esta unidad y esta pluralidad.*

fantástico de inducirnos la idea de que se trata únicamente de un desdoblamiento de la consciencia de Aristipo y plantear, así, un recorrido hacia su interior. No obstante, este desdoblamiento trasciende al ser original y alumbró a uno nuevo que yace y palpita fuera de su psiquis y forma parte del mundo (recordemos, entre otros ejemplos, que la mónada de Aristipo Bruno conversa con el guardia del ayuntamiento). Más aún, la mónada (Aristipo) es quien se erige como el sujeto del relato y experimenta la vacilación, por tanto, lo insólito que lo desconcierta también ocurre fuera de sí. Y ahora creemos entender la motivación de fondo del autor: este texto es la plasmación literaria de su lectura (y homenaje) de la propuesta filosófica de Leibniz; la que procura revelar que todo cuanto nos rodea, de hecho, constituye un balance ideal de elementos que cooperan en perfecta sincronía y proporción. Y solo basta que un componente falle o falte o esté de más para que el ecosistema se resquebraje. Finalmente, Palma ha dispuesto que ese elemento discordante fuese la fotocopia viva (aunque etérea) de un ser humano, es decir un doble.

Los estudios realizados sobre *Aventura* coinciden que el tema central del texto es la crisis de identidad que sufre el protagonista, expresado por medio de su duplicación. Empero, esta hipótesis funcionaría si la voz narrativa, efectivamente, fuese el sujeto original que vacila y se perturba frente a un doble que cuestiona su yo. Nosotros nos hemos empeñado en demostrar que sucede todo lo contrario; por tanto, este relato no tiene como tema central la crisis de identidad, porque quien sufre la supuesta crisis es una entelequia. Para dilucidar el auténtico motivo central de la narración, prestemos atención al siguiente fragmento, perteneciente al discurso de Aristipo Bruno en la penúltima escena de la historia:

No todos los que viven viven, ni todos los que mueren mueren. Hay vivos que están muertos y muertos que están vivos en este complejo hervor de paradojas y absurdos, de realidades oscuras y de misterios reales que se barajan con la vida misma. Aquí, estad seguros, en las galerías, en los pasillos, en las oficinas, en esta misma sala, hay seres que son un error biológico, seres que juzgan vivir y desarrollarse, y sin embargo no viven, no han nacido aun, son reflejos de otras existencias sin existencia real sino imaginaria, seres non natos, larvas...” (Palma 1925: 94).

De este modo, consideramos que el fragmento precedente revela la concepción que tiene el autor, a través de su personaje, sobre lo que él concibe como alteridad: no puede hablarse de una sola realidad ni de una sola manera de entenderla. La realidad es inasible, misteriosa y, dentro de sus intersticios, de sus grietas, palpitan mil dimensiones más, donde el ser humano, íngrimo y confundido, está envuelto irremediabilmente en ella y atendido a

circunstancias y avatares que están lejos de su voluntad y control. Es ahí donde el autor explora hacia el interior del hombre, su personalidad, sus temores y complejos, porque ellos se han generado a partir de su nulo entendimiento de los enigmas externos a él. De esta manera, el presente relato no es otra cosa más que una alegoría de la ininteligible condición del universo y, dentro de sí, una parte que ausculta la naturaleza ontológica del ser y lo que existe en torno suyo, pero siempre en relación con su gran entorno. Así lo expresa también Gabriela Mora y consideramos el corolario preciso de todo lo expuesto hasta este momento: “Como se vio en los relatos nombrados y en el reciente "Aventura del hombre que no nació", Palma insiste en el uso del doble para explorar problemas de cariz ontológico” (Mora 2000: 170).

Recalcamos, estamos frente a un caso en el que poco importa la crisis de identidad del individuo. Aristipo, de hecho, no palpita de manera corpórea, se trata de una existencia inanimada que es el reflejo y la proyección de la conciencia de un hombre real y este es quien, en lo más profundo de ella, se cuestiona y vacila frente a aquello que lo bordea; allí es donde interviene lo fantástico, para mostrarle que sus miedos e inseguridades –o complejos, en términos junguianos– pueden adoptar la forma de una mónada que da cuenta de lo absurdo e ilógico que puede ser tanto el universo como la naturaleza humana. Carl Gustav Jung asegura que los complejos son psiques escindidas y aquello tiene origen en un trauma. Si las elucidaciones de Jung son correctas, podemos interpretar que la escisión de la mónada de Aristipo Bruno se produjo en algún episodio álgido para él. Aquí la exposición del psicoanalista suizo:

Hoy puede darse por confirmada la hipótesis de que los complejos son *psiques parcialmente escindidas*. La etiología de su origen suele ser un trauma, un shock emocional o algo que haya provocado la escisión de un fragmento de la psique. Una de las causas más frecuentes, sin embargo, es el conflicto moral derivado de la aparente imposibilidad de afirmar la totalidad de la esencia humana (Jung 103).

Finalmente, el devenir de todas esas inquietudes e incertezas no es azaroso ni disperso, sino que tiene un rumbo fijo. Si el ser humano (en este caso, Aristipo Bruno) cuestiona aquello que lo envuelve, es porque, de alguna manera, se siente amenazado; « [...] l'ambivalence du double rejoint le paradoxe de la psychologie junngienne : le dédoublement doit être considérée d'un côté comme une menace, comme le symptôme de la dissociation,

de l'autre comme une révélation qu'il s'agit d'interpréter et d'exploiter »<sup>49</sup> (Jourde & Tortonese 76), nos dicen Jourde y Tortonese donde, asimismo, relacionan la teoría del tema del doble con la psicología junguiana para proclamar que la gestación y la consumación del duplicado, tiene como significado último y fundamental el de comunicarle al sujeto, más que otra cosa, no solo lo minúsculo que es frente a la totalidad, sino su condición de mortal. El alter ego, de tal modo, se convierte en un emisario de la muerte, cuya aparición es el indicio de que el final está cerca, porque cuando un ser humano se enfrenta consigo mismo, ese enfrentamiento indefectiblemente culmina con la desaparición de uno de los dos o, inclusive, de ambos. Esta verdad inexorable e ineludible, de la que muchos teóricos han tenido reparo, es sintetizada en esta corta sentencia de Rebeca Martín 39), en la que expone el pensamiento de los precursores del estudio del desdoblamiento en literatura, como son Otto Rank y Sigmund Freud: “El pavor a disolverse en la nada, a perder identidad e individualidad, enlaza con otra faceta tradicional del motivo: el doble como protector ante la muerte primero y emisario de esta después, célebre tesis sostenida por Rank y Freud” (Martín 39).

Es de esta forma que nos explicamos la exclamación final del cuento. La voz narrativa, en su mayor instante de lucidez, comprende su condición etérea y, sospechándose inmortal, considera la muerte como un consuelo y, de alguna manera, como un privilegio que no le corresponde (como su puesto en el ayuntamiento, el reconocimiento o cariño de la gente). Privilegio que sí le corresponde al original, quien, incluso en el acto final, como lo hizo a lo largo de toda la historia, se queda con lo que él anhela, o sea, morir:

Y lo que más me aterra es la duda en que estoy, dentro de la penumbra espesa en que flota mi pensamiento, de la perduración de este estado de angustia en que vivo .... o no vivo. Tengo el terror de la inmortalidad porque si *soy el hombre que no nació* debo ser también *el hombre que no muere jamás*. Os imagináis el horror de la duda y de la angustia eternas?... (Palma 1925: 94).

---

<sup>49</sup> [...] la ambivalencia del doble se une a la paradoja de la psicología junguiana: la duplicación debe ser considerada por un lado como una amenaza, como síntoma de disociación, por el otro, como una revelación que necesita ser interpretada y explotada. (Traducción propia).

## CAPÍTULO II: JOSÉ B. ADOLPH

### **2.1 José B. Adolph: antecedentes, contexto histórico, movimientos literarios, vida, obra, impronta y literatura fantástica**

Además de analizar el tema del doble en la diacronía de la literatura fantástica peruana, desde sus primeras manifestaciones (a finales del siglo diecinueve) hasta nuestros días, otro objetivo primordial de la presente disertación es exponer autores que hasta ahora han sido poco estudiados. Con ese fin, en el segundo capítulo, presentamos a José B. Adolph. Otro autor insular cuya producción narrativa no solo supone un aporte a la edificación de esta expresión en el país, sino que, además, es pródiga en diversidad y originalidad y, por tanto, ofrece múltiples posibilidades de interpretarla y examinarla. Así, de los escasos libros y artículos sobre la obra de José Adolph, comprobamos que aún no existe un consenso sobre cuál es la principal impronta del escritor de origen alemán. Este capítulo no tiene como fin establecer un punto definitivo sobre esta discusión (que apenas está comenzando), tampoco ofrecer una perspectiva dispersa, sino, por el contrario, cimentar bases específicas y sólidas para la construcción de una crítica especializada que proponga directrices al aproximarse a la entreverada obra de este prolífico autor.

Desde esa premisa, consideramos preciso ubicar a Adolph en el contexto sociohistórico y literario (en Occidente, en América Latina y en el Perú) en el que se desarrolló como literato y produjo sus primeros y más destacados trabajos. Nos estamos refiriendo, pues, a las décadas de 1960 y 1970, sin dejar de considerar la década del 50 que, definitivamente, tuvo mucha influencia en el autor germano-peruano. Y esa década del 50 es, precisamente, la que marca un cambio y un reordenamiento tanto en el Perú como en el Globo, en los órdenes políticos, sociales, artísticos y, desde luego, literarios. La mitad del siglo XX encuentra un mundo que trata de salir del estupor de los cruentos embates de la Segunda Guerra Mundial. Las fronteras y las banderas (especialmente de Europa) estaban experimentando cambios severos, la migración proliferó a nivel mundial y la crisis aún estaba lejos de terminar. Este trascendente hecho histórico es considerado por varios teóricos como algo influyente para América Latina, tanto en el modo de producción como en el arte. Así,

por ejemplo, en su artículo “La literatura en la cultura peruana”, Augusto Tamayo Vargas señala:

Con la Segunda Guerra Mundial vuelven a conmocionarse los espacios de la ciencia, el arte y la literatura. Después del desencanto y del pensamiento existencialista y posteriormente *beatnik*, comienza a pensarse en las sociedades de masas, en los problemas de la energía nuclear, en un ahondamiento en la ciencia ficción, de la mano de un desarrollo ostensible de las ciencias biológicas y físico-químicas y de la tecnología (Tamayo Vargas 1992a: XIII).

Específicamente, América Latina también comenzó a experimentar cambios estructurales profundos. La polarización del Planeta en dos frentes marcados (izquierda y derecha) no fue ajena a nuestro continente. Distintos frentes y corrientes de pensamiento comenzaron a suscitarse. Las naciones se decantaron por una u otra ideología; unas adoptaron posturas enérgicas; otras, mesuradas. Mientras en unos países se instauraron férreas dictaduras militares (que tuvieron como respuesta sendos levantamientos y revoluciones); en otros, gobiernos democráticos. Todo aquello, desde luego, tuvo un enorme influjo en las literaturas que se estaban gestando en Latinoamérica y, puntualmente, en el Perú. La peruanista y filóloga española Juana Martínez Gómez, en un estudio panorámico del cuento en el Perú del siglo XX, ha reflexionado sobre este fenómeno y se enfoca en el caso peruano, puntualmente en los escritores jóvenes, cuyas obras constituyeron el (re)despertar de la literatura del país:

Este periodo comienza con unos años de esperanza tras el final de la Segunda Guerra Mundial; el triunfo sobre el nazismo y el fascismo en Europa coincide con la convocatoria de elecciones democráticas en el Perú y la entrada imparable de una literatura internacional llega a los jóvenes en plena formación (Martínez 2015: 325).

De esta manera, el arte literario se ve sensiblemente influido por este clima de cambios sociopolíticos de mediados del siglo XX y, en ese contexto, varios de los grandes escritores de la región comenzaron a producir importantes obras literarias, cuyos contenidos delatan los sucesos cruentos, consecuencia de dicho clima de cambios. Así, el compendio de estas producciones literarias es considerado como el claro antecedente de lo que, pocos años más tarde, sería conocido como el *boom* latinoamericano de las letras. A este respecto, el crítico literario limeño José Miguel Oviedo, en su *Antología crítica del cuento hispanoamericano/1830—1920*, advierte:

[...] momento o fenómeno bien conocido: el llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana a mediados de los años sesenta. Sobre este tema se ha escrito bastante, y no es necesario explicar lo que todo el mundo ya sabe. Pero sí es oportuno aclarar algunas cuestiones básicas. La primera es que, aunque a falta de otro mejor resulta forzoso usar el

término «boom», debe entenderse que el término no es un concepto literario, sino que expresa una realidad sociológica de la vida intelectual hispanoamericana: una nueva forma de producir y consumir literatura (Oviedo 23).

Consideramos importante la mención del *boom* latinoamericano porque constituye un eje transversal para nuestras letras; y, por supuesto, un referente imprescindible para las generaciones literarias posteriores. Es así como, continuando con la cronología trazada en el capítulo anterior, al modernismo le sucedieron las vanguardias, el indigenismo, el neoindigenismo, posteriormente, el naturalismo, el costumbrismo y, ulteriormente, en ese marco, surge el *boom* latinoamericano. Este fenómeno literario plantea, como premisa fundamental, una renovación literaria basada en “una nueva forma de producir y consumir literatura”; en otras palabras, representa lo nuevo en cuanto a temáticas, tratamiento de personajes y modos de narrar. Esta novedad se cimienta, básicamente, en la negación o superación del realismo al que, los autores del *boom* (e inclusive anteriores como Jorge Luis Borges, cuya obra, asimismo, tuvo un fuerte influjo en ellos) lo consideraban vetusto y obsoleto, tras varias décadas de despliegue, al haber agotado todas sus posibilidades narrativas y de contenido.

En adición a lo anterior, varias de las improntas del vanguardismo pictórico y del *boom* latinoamericano de las letras serán el sustrato del nuevo paradigma del género en América Latina en el siglo XX: el *neofantástico* o, lo que es lo mismo, el fantástico moderno, donde la total falta de asombro por parte de los personajes y del narrador sobre los sucesos sobrenaturales que ocurren, colocan la vacilación y la problematización de los mismos, a priori, en manos del lector (a posteriori, en manos del personaje mediante una epifanía), cuyo desconcierto o sobresalto demuestra que, para experimentar esa incertidumbre, es preciso poseer una postura clara sobre el entorno y una noción definida de realidad.

Tratándose de un país de una tradición y calidad notables, la literatura peruana no fue indiferente a las eclosiones narrativas que mariposeaban por todo el continente con el arribo del nuevo decalustro. En tal sentido, en Perú, en los años previos a la consolidación del *boom*, aparece uno de los momentos literarios más importantes de las últimas décadas: la Generación del 50 y, con ella, el Neorrealismo que, como resulta previsible, propone una nueva manera de narrar que rompe los cánones ortodoxos del viejo realismo, para acercarse a expresiones no miméticas (como el realismo maravilloso o la literatura fantástica), cuya propagación en el continente comienza a ser una tendencia. Cotejamos nuestros criterios con

los de Juana Martínez: “A estos escritores noveles que hacen sus primeras publicaciones en la mitad del siglo, se les conoce como la “Generación del 50”. Pero no todos los autores de estos años pueden encuadrarse dentro de las características que se le reconocen a esta generación (1948-1956)” (Martínez 2015: 325). Esas características de las que habla Martínez, podrían tratarse –como muchos autores enfatizan– de la implementación de una novedad en cuanto a los temas y a las técnicas de narrar que imprimieron los principales cultores de esta generación.

No obstante, el Neorrealismo de los 50 no fue un movimiento que priorizó únicamente la novedad temática y narrativa. Varios de sus escritores se preocuparon, además de la riqueza literaria, de exponer y denunciar las inequidades que, a su modo de ver, ocurrían entre los grupos de poder de la ciudad y los pobladores rurales de limitados recursos, de la sociedad peruana de aquel entonces. Empero, insistimos, esta nueva propuesta narrativa no se conformaba únicamente con plasmar sus obras con dicha denuncia social bajo el apadrinamiento del realismo. Tomemos en consideración, pues, lo que el crítico literario peruano Eduardo Huárag observa al respecto.

Cuando aparece el Neorrealismo hay una especie de replanteamiento de la relación de los escritores con la sociedad y con la misma literatura. Algunos se mantuvieron con la idea de que la obra literaria cumplía una función social y política y que el escritor era un ciudadano que tenía la obligación, el compromiso de revelar los desajustes e injusticias que se observaran en la sociedad. Otros escritores, sin dejar la perspectiva realista y la importancia de la contribución de la literatura para la conciencia crítica de los lectores, estaban más interesados en la exploración de modos de narrar (Huárag 15).

Todos estos antecedentes nos brindan una visión más amplia de la sociedad y la literatura de mediados de siglo, precisamente, los años que precedieron a la aparición de José Adolph. Por consiguiente, este panorama da cuenta de una sociedad inequitativa que encuentra en la literatura una fuerte oposición, al procurar ser justa, solidaria, democrática y siempre bajo la consigna de una escritura pródiga y fértil que no conozca límites de expresión y/o de contenido. Así lo sintetiza Luis Alberto Sánchez al referirse al quehacer literario del tiempo que nos atañe:

En suma: la narrativa ha asumido un lugar predominante, porque se está descubriendo una realidad oculta. Nos hallamos frente a una nueva forma de epopeya. [...]. En tiempos tan oclocráticos como los que vivimos, lo menos a esperarse de la narrativa es que se presente y actúe sin trono y sin corona. Lo que no le quita el derecho de representar la vida profunda de nuestro país y nuestros hombres (Sánchez 1974: 161).

A la explosión del *boom* y a la Generación del 50 les suceden dos etapas salientes de la literatura peruana de la segunda mitad del XX: la Generación del 60 y la Generación del 70. Estas clasificaciones, no obstante, aún resultan un tanto generales al abarcar una extensa cantidad de autores cuyas producciones correspondían a una década u otra, pero sin hacer mayor distinción ni de género (poesía, narrativa, teatro) ni mucho menos de las subdivisiones temáticas que se pueden producir en cada una de ellas. Así, por ejemplo, González Vigil esboza una somera lista de narradores que destacaron en los inicios del *post boom* sobre la base de premios literarios, en especial de cuento: “Coincidiendo con la descomposición del *boom* de la narrativa hispanoamericana de 1960, brotó una nueva hornada de narradores. En 1968 aparecieron los primeros libros de Alfredo Bryce Echenique, José Hidalgo, José Antonio Bravo, José B. Adolph y Edmundo de los Ríos” (González Vigil 2004: 173).

De esta manera, recurrimos a la taxonomía específica propuesta por la crítica especializada de la literatura fantástica nacional que, si bien aún se encuentra en ciernes, ya ha comenzado a dar pasos firmes hacia la edificación de un corpus teórico consistente y sistemático. Así, para un buen sector de investigadores del género en el Perú (como Harry Belevan, Audrey Louyer, José Güich o Elton Honores –de quien tomamos la siguiente cita en la que se refiere al texto, precisamente, de Belevan–) se identifican seis períodos bien delineados de la literatura fantástica en el país y, con respecto a la década del 60, (cuarto período) sobresalen los nombres de:

Así, el libro<sup>50</sup> se inicia con Clemente Palma (modernista) para abordar a Enrique López Albújar, a quien recupera para esta tradición; luego incluye a García Calderón, Valdelomar y Vallejo (postmodernistas). En seguida, se centra en la producción de los años 50 con Carlota Carvallo de Núñez, Buendía y Ribeyro; inmediatamente pasa a los años 60 y 70 con María Tellería Solari, José B. Adolph, Eduardo González Viaña y el propio Harry Beleván (Honores 2007a: 58).

Además de Belevan y Honores, ofrecemos aquí otras consideraciones que pudimos recabar sobre el repaso cronológico de la historia de la literatura de lo fantástico peruano, poniendo énfasis en las décadas mencionadas. Por su lado, Güich, López Degregori y Sustic, en el Proemio de *Del otro lado del espejo*, realizan un recuento de tales períodos hasta su año de publicación (2016) y, al referirse a los años 60, destaca el nombre de José Adolph: “Los dos escritores más visibles de la tendencia en esos años, Edgardo Rivera Martínez (1933) y

---

<sup>50</sup> Se refiere al texto: Belevan, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

José B. Adolph (1933-2008), pertenecen, por edad, a la Generación del Cincuenta” (Güich, López Degregori & Susti 2016: 14). El crítico, asimismo, destaca el hecho de que Adolph no perteneció a la Generación del 50 –puesto que su producción literaria comenzaría varios años después y su edad poca importancia reviste para una taxonomía– sino a la del 60, década donde las primeras (y quizá más importantes) obras del autor germano-peruano salieron a la luz.

Finalmente, la peruanista francesa Audrey Louyer, en su obra más importante donde analiza lo inusual peruano contemporáneo, habla de una mancuerna de autores que representan el nexo entre la mentada Generación del 50 y las etapas posteriores de lo fantástico en el Perú hasta nuestros días. Es decir, según la estudiosa francesa, Adolph no necesariamente pertenece a ningún momento o generación, porque su obra se ha desplegado en distintas generaciones; sin embargo, su aparición y primeras producciones dan cuenta de huellas de la Generación del 50, en lo que a su lado fantástico se refiere. Estos autores son Adolph y Calderón Fajardo (autor que analizaremos en el siguiente capítulo de esta investigación): “Por último, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo son para nosotros los dos autores más representativos que personifican el nexo de unión entre la generación del cincuenta y los autores contemporáneos” (Loyer 2016c: 28).

Es así como arribamos a la figura de José Adolph, un autor, hasta ahora, incatalogable. Las consideraciones precedentes son solo una pequeña muestra de que su ficción no puede ser medible ni comparable con ningún otro caso en el espectro de lo fantástico peruano. Como punto de partida resulta pertinente, quizá, traer a colación la siguiente cita del escritor recientemente fallecido Pedro Félix Novoa, para quien Adolph no resulta “[...] un escritor epigonal, sino inaugural. Un pensador que escribía. Alguien que además de hacerte repensar posiciones inamovibles, te comprometía a hacer algo al respecto” (Novoa 2). Si la presunción de Novoa, como la de otros críticos, es certera, nos encontramos verdaderamente frente a un caso excepcional en la literatura peruana, porque estamos hablando de un creador original, con estilo propio y, hasta cierto punto, extraño –tanto temática como técnicamente–. Es por tal razón, que Elton Honores opta por situar la obra de Adolph más allá del contexto local, comparándolo con un insigne exponente de la ciencia ficción y el misterio del continente, como es Mario Levrero: “Si revisamos la obra

adolphiana, comprobaremos que no tiene parangón dentro de la literatura peruana. Y si tratamos de ubicarlo dentro del panorama internacional latinoamericano tal vez la figura más cercana sea la de Mario Levrero, en Uruguay, por ejemplo” (Honores 2020: 11).

Probablemente, esta condición híbrida de su obra sea la consecuencia de que Adolph tuvo una vida azarosa e itinerante y, por tanto, era un hombre híbrido también. Nace en Stuttgart, Alemania, en 1933, pero su familia debe abandonar el país, agitado por los vientos de guerra que soplaban. “Llegué al Perú en 1938, a la edad de cinco años. En el 1949 y 1950 viví en los EE.UU. En 1957 me fui a Europa, de donde regresé a comienzos de 1966. Sin duda esta historia personal influye en lo que escribo” (Luchting 108), comenta el propio autor en una entrevista que le haría el peruanista de origen alemán también, Wolfgang Luchting que, posteriormente, aparecería en el libro *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*, en el año 1977. Huelga mencionar, entonces, que Adolph adoptó una lengua distinta a la materna para su escritura; hecho que nos recuerda los casos de José María Arguedas o Elías Canetti, por citar dos célebres ejemplos, cuyas producciones, asimismo, podrían considerarse amasijos de expresiones muy diversas entre sí. En consecuencia, la obra narrativa de José Adolph explora distintos caminos y aborda temáticas de diversa índole que, a modo de ver de Honores, en un artículo dedicado a nuestro autor, da cuenta de la versatilidad y, por lo tanto, de la heterogeneidad de su estilo literario. Observemos lo que el crítico limeño remarca acerca del primer cuentario de Adolph, *El retorno de Aladino*, del cual hemos tomado un texto para nuestro análisis y trasluce la estética, contenido e impronta que se mantendrán en sus primeras obras:

Consideramos que Aladino no solo hace referencia al mundo oriental y a la fantasía, a los deseos que se satisfacen con solo frotar una lámpara maravillosa, sino que remite en primer lugar a la niñez, a la infancia de la humanidad, y que por su vulnerabilidad ve peligrar su existencia y condición humana; y en segundo lugar, a la ausencia de un futuro feliz frente a los deseos del progreso científico expresados, por ejemplo, en la carrera entre los EEUU y la ex Unión Soviética por la conquista de la Luna (Honores 2010b: 1).

Aquella tragedia tanto mundial como personal, de persecución y supervivencia de sus años tempranos, seguramente fueron los motores para su ulterior militancia política e ideología antimperialista. Este es otro aspecto interesante a considerar para estudiarlo. Puesto que dicho espíritu revolucionario se encuentra presente (sutil o explícito) a lo largo de su obra literaria, al punto que el investigador limeño Luis Hernán Castañeda asevera: “La ruta de Adolph no es la del subjetivismo señalado por Rama, ni tampoco la de la literatura

fantástica, sino la de la crítica ideológica y política” (Castañeda 9). Aunque nos parece un tanto radical esta sentencia, es pertinente incluirla en esta reflexión para remarcar la importancia de la postura de izquierda para el escritor germano-peruano. Del mismo modo, cabe acotar que, debido a la coyuntura política y social de Latinoamérica luego de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento comunista fue la bandera de un numeroso grupo de dirigentes, pensadores, artistas y profesionales en el país, razón por la que, el de Adolph, en este sentido, no es un caso aislado, sino que forma parte de una camada, o inclusive, de una legión de escritores subversivos, ante el vertiginoso crecimiento del capitalismo. Así lo expone González Vigil:

Para sopesar esa bifurcación entre la esperanza y el desencanto, habría que conectar la orientación literaria con la experiencia social y la opción ideológica de cada escritor. A grandes rasgos cabe distinguir una narrativa nutrida de la experiencia urbana en un contexto de penetración capitalista (Vigil 2004: 173).

Pese a semejantes antecedentes, Adolph era, ante todo, un artista, un creador que procuraba alcanzar una expresión literaria potente, en la que bien pudo intervenir la política como otros tópicos que despertaban su interés y curiosidad. Así lo manifiesta en la mencionada entrevista que sostuvo con Luchting:

Las circunstancias me han deparado la suerte de poder establecer una frontera muy definida entre 'política' y 'literatura'. Comparto la posición de Vargas Llosa: política y literatura son dos amantes muy celosos. Soy un apasionado de la política, me considero revolucionario y supongo que estoy cumpliendo 'el papel intelectual' etc. con mi labor en Reforma Agraria, en ensayos, en periodismo, etc. Pero el interés fundamental de mi vida profesional es escribir ficción, en la cual, naturalmente, intervienen a veces la política, mis vivencias, etc (Luchting 110).

Por consiguiente, lo que nos interesa y ocupa, de hecho, en este capítulo es, precisamente, esa faceta creadora de José Adolph, tan prolífica (como trataremos de demostrar) y rica en posibilidades –donde la cuestión política responde únicamente a un orden temático– que se sujeta a un análisis estrictamente literario y no contempla necesariamente ideología o compromiso alguno. De ese modo, realizamos el abordaje de la obra narrativa del autor, señalando, en primer lugar, las vertientes por las que discurrieron sus inquietudes y los géneros literarios que adoptó y desarrolló en su escritura. Consideremos, así pues, la siguiente cita del historiador literario peruano César Toro Montalvo: “José Adolph autor contemporáneo, es el introductor de la ciencia-ficción en la narrativa peruana. Desde una perspectiva política, hasta los ribetes predominantes de la literatura fantástica,

fabuladora, de humor claustrofóbico” (Toro Montalvo 805). Y, por su parte, González Vigil reconoce que José Adolph contribuyó con:

[...] obras que enriquecieron tendencias poco practicadas en nuestras letras como una constante invitación a una óptica más compleja y cuestionadora que la del realismo: la literatura fantástica, la ciencia ficción (sobre todo bajo la variante de política ficción), el relato de horror, la fabulación onírica y la trama insólita (González Vigil 182).

Esta panorámica inicial nos acerca al objeto de nuestro estudio. Ambos teóricos, entre otros, coinciden que el escritor da un paso sin retorno lejos del realismo y, desde esa premisa, dialoga y explora con diversas corrientes y expresiones literarias –opuestas a la representación mimética– en la que sobresalen, a todas luces, la ciencia ficción, el horror y, por supuesto, la literatura fantástica. Es probable que el género que más haya cultivado Adolph, en el compendio de su obra, haya sido el de la ciencia ficción, género que, asimismo, cuenta con escasos estudios y herramientas teóricas, por lo que no indagaremos sobre ello y dejamos el camino abierto para que los especialistas de la materia investiguen sobre esta sustancial faceta adolphiana. Por lo tanto, centraremos nuestro análisis en la faceta de lo fantástico en él, puesto que sus primeras obras –[...] “la «etapa clásica» de su escritura, en la que define una identidad literaria: *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1974) y *Mañana fuimos felices* (1975)” (Güich 2016b: 195)– son parte integral de nuestro corpus, y lo sobrenatural tiene una fuerte presencia en todas ellas. En suma, lo fantástico, sin duda es uno de los ejes de la narrativa del autor de origen alemán. Honores y Güich, en sus respectivos estudios, lo caracterizan de esta forma: “José B. Adolph (1933-2008) es un narrador clave no sólo de la ciencia ficción latinoamericana de los años 70, sino fundamental dentro de la tradición fantástica peruana contemporánea, cuya importancia está siendo reconocida lenta y recientemente” (Honores 2010c: 75). Por su lado, José Güich, gran conocedor de la ciencia ficción en el país, reconoce:

[...] la obra de Adolph, quien cultivó no solo la ciencia ficción (este fue uno de sus variados intereses), sino la narrativa fantástica en general y de una manera poco convencional que, como ya sabemos, es uno de los aspectos más nítidos en la obra de nuestro autor (Güich 2016b: 199).

Y, al tratarse de un narrador transgresor, es pertinente sospechar que el tratamiento de lo fantástico en sus obras experimenta una mutación en relación con el paradigma clásico. Porque, así como las sociedades, lo fantástico cambia con el tiempo, como sostiene el teórico argentino Emilio Carilla en su célebre trabajo *El cuento fantástico*: “[...] las fronteras entre

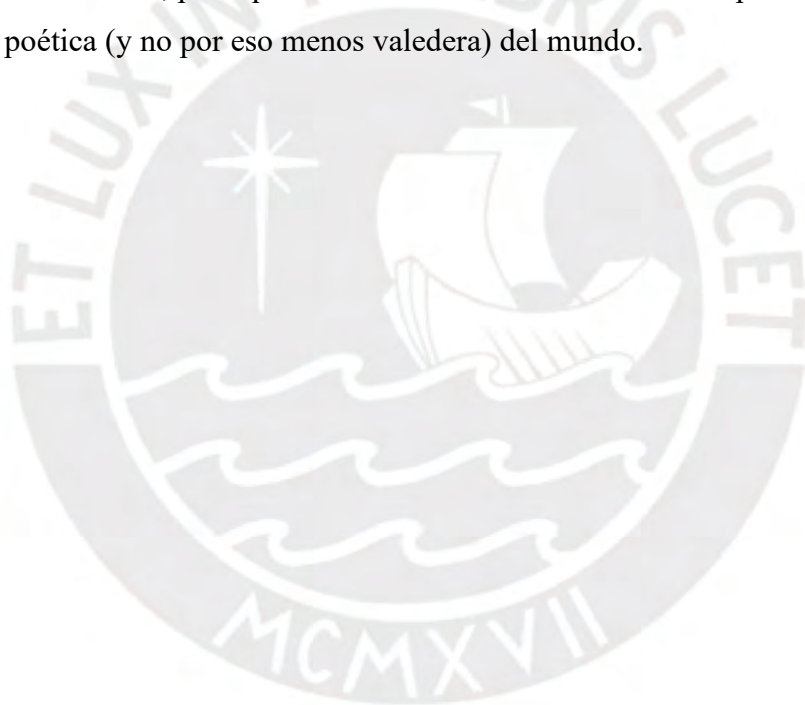
lo fantástico y la realidad “demostrable” corresponden a límites imprecisos y cambian con los tiempos” (Carilla 22). Por tal motivo, la literatura fantástica de José Adolph, a la par de la fantasía que se producía en la región, desestabilizará al lector por medio de novedosos recursos como la ironía o lo maravilloso (lo sobrenatural aceptado por parte de personajes y lectores), elementos que, en ciertos momentos, dialogan con posturas posteriores al denominado fantástico clásico, como son el fantástico moderno o *neofantástico*, al que ya hemos aludido en marco teórico y profundizaremos en el desarrollo del presente capítulo. Sin embargo, como veremos a continuación, para este nuevo paradigma del género, al igual que el clásico, el contexto, es decir, el marco sociocultural en el que se desenvuelve la obra y en el que se sitúa el lector, continúa teniendo suma relevancia, puesto que no se puede prescindir de un referente al que subvertir. De esta manera, la mayoría de las composiciones que conforman el corpus del presente capítulo, nos ubicarán en un marco concreto y específico que, conforme avanzan los acontecimientos, se irá deformando y difuminando.

Cabe mencionar que no todos los relatos elegidos pertenecen a la primera etapa o “etapa clásica” de Adolph. Elegimos una pieza de otro cuentario importante, *Los fines del mundo*, correspondiente a un período posterior, treinta y cinco años después, a su etapa clásica. Esto demuestra que, intencional o no, existe una brecha enorme entre sus dos principales etapas cuentísticas, las que vieron nacer textos que proporcionan mayor interés y elementos de análisis. Sobre este particular, José Güich destaca la conexión que existe entre ambas épocas a pesar de la brecha temporal:

Su producción cuentística posterior, como *Diario del sótano* (1996), *Los fines del mundo* (2005) o *Es solo un viejo tren* (2007) conservará, en mayor o menor medida, la impronta de esas exploraciones iniciales, alternadas con relatos en los cuales seguirá abordando los entretelones insólitos de las relaciones humanas ahora desde una óptica más realista (Güich 2016b: 196).

Finalmente, al hablar de lo fantástico, podemos inferir que el tema del doble ronda muy cerca. “La dualidad o el tema del doble es uno de los lugares más frecuentados por los escritores de la Generación del Cincuenta” (Honores 2010d: 166), señala Honores para recalcar que, tanto en la Generación del 50 –en aquellos autores que cultivaron el género– como en las dos décadas siguientes, el desdoblamiento literario estuvo presente en un buen número de narraciones (principalmente breves). No obstante, muy pocos de sus cultores lo trabajaron de forma recurrente. Ese es otro de los motivos por los que elegimos a Adolph como caso de análisis para el segundo capítulo, porque, aunque el tema del doble no es uno

de sus ejes temáticos fundamentales, está presente en varias de sus ficciones y, prácticamente, en todas ellas, su presencia –según nuestra interpretación– determina su devenir y su composición narrativa; de igual forma, este mecanismo permite la irrupción de lo extraordinario en el universo ficcional adolphiano y la expansión de los enfoques de examinación y análisis, porque el tema dispone de innumerables nociones, significados y posibilidades; y, en definitiva, así como lo fantástico, el doble es “[...] un tema que se transforma y se renueva constantemente en las obras literarias concretas” (Herrero Cecilia 2011: 46), como subraya Herrero Cecilia. Tampoco debemos olvidar que, por más cambios y evoluciones que experimente, el doble siempre estará como telón de fondo de la indagación de la naturaleza humana, del misterio del ser y de la existencia, aspectos que tratan de ser auscultados por la filosofía, pero que la narrativa de lo inusual también puede ofrecer desde su perspectiva poética (y no por eso menos valedera) del mundo.



## 2.2 El viaje hacia el interior y la ambivalencia monstruosa del yo en “Sueños de manzanas y sangre”

*If the main condition of the fantastic (the sustained hesitation of the reader) is fulfilled, this will automatically produce a text with, at least, two meanings, two levels, both present at every moment<sup>51</sup>*

Christine Brooke-Rose, *A rhetoric of the unreal* (70)

En una reseña escrita sobre la ópera prima de Adolph, *El retorno de Aladino* (Lima, 1968), publicada en el Diario *El Peruano*, el narrador y crítico limeño José Donayre Hoefken, a propósito de esta ficción señala: “De algún modo, como el título lo sugiere, el texto traza tanto una lógica onírica como un escenario surrealista. Guiños, claves y pistas abundan por doquier, creando una atmósfera inasible y evanescente de recuerdos, proyecciones, suposiciones, suspicacias y sucesivas reescrituras” (Donayre 2018a: 9). Es así que, en “Sueños de manzanas y sangre” (a la que, a partir de ahora, también denominaremos *Sueños*), la invitación a adentrarnos en el reino de lo onírico se produce ya en la primera línea: “Y es así como era el sueño” (Adolph 1968: 27). Con esta sutil anáfora, la voz narrativa nos anuncia a los lectores que nuestra estabilidad es amenazada de entrada. Sin embargo, seguimos la historia con normalidad y descubrimos que se describe un hecho cruento, contextualizado en los alrededores de los Alpes Suabos, Alemania –tierra conocida por su prominente cosecha de manzanas–, en los días cercanos a la rendición de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, el 7 de mayo de 1945. El cuento nos relata, por medio de un narrador Omnisciente, los avatares de dos ancianos judíos, cuyos nietos (David y Rebeca) son capturados por parte de las últimas tropas de resistencia nazi y, eventualmente, calcinados en un horno. Los verdugos visitaban periódicamente a los abuelos para torturarles, contándoles la magra suerte de sus niños y anunciándoles que pronto se llevarán a ellos también para que compartan el mismo espeluznante fin:

Los ancianos, cogidos de la mano sobre el sofá, bajo el viejo reloj, se mantenían quietos y silenciosos mientras aullaban y se retorcían en el suelo, recogiendo con sus ropas y su estrella amarilla los granitos de polvo que el sol de otoño dibujaba en el aire oloroso a cuero de chanco, a manzanas maduras y a carretera. Y de la garganta del coronel brotaba una frase: “Ya volveremos por ustedes”. Empuja a Rebeca y a David y a la mujer del granjero por

---

<sup>51</sup> Si se cumple la condición principal de lo fantástico (la vacilación sostenida del lector), este producirá automáticamente un texto con, al menos, dos sentidos, dos niveles, ambos presentes a cada momento. (Traducción nuestra).

delante suyo y desaparecía, [...]. Los creadores del terror, que jamás habían vuelto, que no habían retornado siquiera la estrella amarilla de David o de Rebeca, pasaban por la Autobahn cercana a la granja, durante todo el verano siguiente, en apretadas columnas rumbo a Francia o Italia, mientras por el otro lado del país partían a Rusia o Rumanía. Por encima, todas las noches, gruñían los bombarderos que iban a escupir a las ciudades, jamás tan brillantes como esas noches rojas de 1944 y 1945 (Adolph 1968: 28).

Así, en esta agobiante y exasperante composición, nos encontramos frente a un cuadro doloroso y desolador del que Adolph posiblemente no fue ajeno debido a sus orígenes. La desintegración y ruina de esta familia –como tantas en el siglo XX– es una representación a escala de las grandes guerras y exterminios masivos que se producían en el Globo, cuyos ecos tardaron mucho en escucharse. De ahí que, reiteradamente en la narración, se menciona que los viejos “aullaban en silencio”. Dolor y silencio. Esa es la atmósfera que *Sueños* propone para recordarnos lo maligno que puede llegar a ser el humano, como bien apunta José Donayre:

Es un cuento cuyo conflicto discurre apenas perceptible y se replantea en cíclicas transformaciones, hasta que se decanta en una historia cruel y dolorosa, una revelación que indigna, sacude y nos recuerda que el hombre es el animal más despiadado que ha pisado la Tierra (Donayre 2018a: 9).

Es por tal motivo, frente a este truculento escenario, que los lectores comenzamos a olvidar –transcurridos algunos párrafos– la alucinatória advertencia inicial. Y, más temprano que tarde, emergerá la figura central del devenir de los acontecimientos ulteriores: el coronel Schulze. Personaje, en un principio, identificado por dos aspectos importantes: él fue quien secuestró a David y Rebeca –“Una sola cosa pensaban los ancianos: ¿por qué mandan un coronel para capturar dos niños? ¿No debería estar este hombre en el frente ruso, protegiendo la retirada de los ejércitos de hierro?” (Adolph 1968: 28)–; y, no menos llamativo, por sus botas, insignificantes en apariencia, pero que, conforme avanza esta pieza, adquirirán una marcada y significativa aplicación semiótica:

Relucientes y negras, las botas parecían espejos en el rayo de sol que se colaba por la puerta entreabierta. Juntas, pero con las puntas un tanto separadas, marcaban un lugar preciso y reluciente en el polvo dorado que el sol creaba en la habitación (Adolph 1968: 27).

Si bien aparecen otros personajes como un granjero y su mujer (que también fue tomada prisionera), esta ficción se centra por entero en la proyecta pareja y la cada vez más preponderante figura del coronel. También es una constante la evocación de los nietos por parte de sus abuelos desesperados y abatidos, quienes ya han perdido la esperanza de

recuperarlos, por lo que optan por escapar de la realidad e imaginar escenarios donde los cuatro están juntos. Así discurre la segunda mitad de *Sueños* luego de que los protagonistas comprendieran que David y Rebeca ya habían muerto. En estos episodios de escapatoria de esa cruel situación, las botas del coronel Schulze asoman trayendo un fuerte significado consigo. Como la siguiente, hay varias secuencias de la misma naturaleza:

Sin embargo, dolía la ausencia de las botas, que habrían puesto un final al sueño y liberado a los ancianos de esa espera que en el sueño adquiriría dimensiones seculares. De modo que, en ocasiones, en el sueño aparecían las botas del coronel Schulze en el marco de la puerta, rodeadas, como aquella vez, de sol y gloria, y los ancianos resoplaban, tranquilos, seguros ya que finalmente todo aquello iba a terminar y que la soledad de los huesos de David y Rebeca tendría un fin (Adolph 1968: 28).

Aquellos pasajes (y algunos lo dicen explícitamente) nos sugieren que esas escapatorias de la realidad son sueños de los abuelos en los que finalmente son felices con David y Rebeca; todos reunidos, ora en la granja, ora en un cementerio descansando. Una especie de sueño dentro de un sueño, y son las botas del aciago coronel, paradójicamente, las catalizadoras de ese alivio; por eso las anhelan y, asimismo, lamentan cada vez que se retarda su reaparición. Encontramos el siguiente fragmento decidor y ejemplarizador de lo expuesto:

Soñaban que soñaban. David no había podido hacer su bar-mitzvah, como correspondía a todo varón de trece años. [...]. Entonces soñaban que soñaban en el matrimonio de los jóvenes con algún muchacho o alguna chica de las familias judías de Stuttgart, o de Ulm, o quizás hasta de Frankfurt. **No había cosa más dolorosa en el mundo que soñar así, y la desesperación del soñador era total en esos momentos**<sup>52</sup> (Adolph 1968: 31).

Es así como el arrebol de lo fantástico comienza a avisarse. Nos encontramos en un escenario con dos niveles de realidad, dos esferas claramente diferenciadas: la vigilia y la ensoñación. Sobre esta base se yergue la segunda etapa de lo fantástico, que fue tomando cuerpo en el siglo XX a partir de relatos sobrenaturales que no levantaban duda e inquietud en quienes experimentaban sucesos extraordinarios (un icónico ejemplo de este tipo de ficciones es la *Metamorfosis* de Franz Kafka), pero lo fantástico y la incertidumbre que encierra están ahí, imperceptibles para los personajes, pero no para los lectores. Nos estamos refiriendo al paradigma del fantástico moderno o *neofantástico*. Alazraki desarrolló sus postulados sobre la base de una lectura pormenorizada que hiciera de los cuentos de Julio Cortázar, en los que identificaba un ambiente extraño para nosotros, pero completamente natural y familiar dentro del universo literario. Así, Alazraki denominó a estos relatos como:

---

<sup>52</sup> El énfasis es nuestro.

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. [...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una "fisura" o "rajadura" en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johnny Cárter en "El perseguidor"— una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad (Alazraki 1990: 29).

Ahora bien, si reparamos en lo formulado en el marco teórico de esta disertación, *Sueños* —con la fuerte representación del reino onírico que posee— revela su condición fantástica moderna o *neofantástica* mediante la sutil (y casi inadvertida) plasmación de una segunda realidad —colindante con la primera— difusa, extraña y prodigiosa. Esta segunda realidad —que siempre estuvo ahí, pero de difícil advertencia— es visualizada por lo *neofantástico*, que ha abierto nuestra percepción a lo inaudito, a lo amorfo. De igual forma lo entiende David Roas, al referirse a los aportes que nos trajo Alazraki, Nieto y los teorizadores del segundo paradigma del género:

De ese modo, el objetivo de la literatura *neofantástica*, más que proponer una posible transgresión de nuestras convicciones sobre lo real, sería descubrirnos esa segunda realidad que se escondería detrás de la cotidiana. Ampliar nuestra percepción. Podríamos decir, entonces, que lo verdaderamente transgresor es que se otorgaría la misma validez y verosimilitud a ambos órdenes (Roas 2011: 23).

Estos dos niveles que propone la narración, paulatinamente, se superponen a lo largo de la misma al punto que se vuelve casi imposible distinguirlos y, de ese modo, poder determinar en qué esfera nos encontramos. Así, en la tensión y la difuminación de los límites entre ambas realidades, la palpitación de lo fantástico moderno empieza a sentirse en las intrincadas alternativas de la historia; perdemos visibilidad; y, nuestra captación de los hechos se va resquebrajando, junto con cada plataforma en la que tratamos de asirnos. Tememos encontrarnos en el prodigioso territorio de lo irracional, donde lo imposible pierde su condición de improbabilidad para convertirse en norma, en un mundo que Roger Caillois llamaría “riguroso e inmutable”:

El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de imprevisto en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (Caillois 1987: 11).

Nos percatamos entonces que la inocente (en apariencia) anáfora que nos remite al reino onírico cubre por completo la narración y la enmarca en el fantástico moderno. Nos

remite, asimismo, a un campo infinito donde siempre existirá espacio para lo desconocido y, por tanto, la posibilidad inagotable de explorar en él. Es por esta razón, que cogimos que el reino onírico –de afable o maligna naturaleza– se encuentra en el límite de los dos primeros períodos de lo inusual; pero, finalmente, se ha constituido en una de las expresiones más puras del paradigma moderno. Consideremos ahora lo que Omar Nieto recalca acerca de que el sueño, como sustrato de lo intangible, alberga todo aquello que se enmarca dentro de lo irreal, lo surrealista y lo maravilloso:

De esta manera, podemos asegurar que en lo fantástico moderno viven justamente todas las formas derivadas del estudio e inquietud del sueño, el mundo onírico, es decir, de todas las especies emparentadas con “el dominio o conocimiento de lo irreal (Nieto 102).

En concordancia con lo expuesto, es pertinente traer a colación lo que H. P. Lovecraft reflexiona al respecto:

Siempre existirá un número determinado de personas que tenga gran curiosidad por el desconocido espacio exterior, y un deseo ardiente por escapar de la morada-prisión de lo conocido y lo real, para deambular por las regiones encantadas llenas de aventuras y posibilidades infinitas a las que sólo los sueños pueden acercarse (Lovecraft 94).

Las complicaciones no terminan allí. Ya hemos determinado que existe otra realidad representada en la diégesis del cuento. Veamos: si la primera realidad (real) corresponde al estado de consciencia de los personajes; y, la segunda realidad, al reino onírico, podemos señalar que, aparte de la mencionada anáfora, existe otra oración recurrente en el devenir de las acciones: “soñaban que soñaban”, esto quiere decir que aquella subrepticia y prodigiosa segunda realidad, a su vez, se bifurca en dos realidades, a saber: el nivel del sueño (o plano superior) y el nivel del sueño del sueño (o plano inferior). A todo este entramado, no hay que olvidar que el primer nivel (el estado de consciencia de los abuelos cuando están despiertos) está incrustado (implícita y explícitamente) a lo largo de la composición. Así, con la imbricación cada vez más expedita de los niveles de sueño, el lector vacila porque no es capaz de situarse correctamente en ninguno de esos niveles, es decir, cuál es el nivel del sueño de los abuelos y cuál es el nivel del sueño del sueño de ellos y, en consecuencia, cuál es la realidad y cuál es la irrealidad dentro del universo ficcional de *Sueños*.

Por consiguiente, los lectores deambulamos a través de tres planos distintos de realidad (real, irreal e infrarreal), lo que nos sumerge en una esfera más profunda de aturdimiento, al no poder discernir lo real de lo irreal, aspecto fantástico por antonomasia, como claramente lo puntualiza la teórica brasileña Irlemar Chiampi: “El efecto de

encantamiento del lector proviene de la percepción de la contigüidad de las esferas de lo real y lo irreal –por la revelación de una causalidad omnipresente, aunque velada y difusa” (Chiampi 89). Es así como, hacia los párrafos finales, los planos empiezan a sucederse de forma vertiginosa. El dolor y el consuelo, así, oscilan con fluidez; y, en ese devenir, aparece uno de los elementos claves de *Sueños*: en uno de los episodios del plano inferior, los atormentados ancianos reciben carta de un hermano que había fugado de toda esa grima, para cambiar de vida por completo, radicarse y comenzar un negocio en Lima. Aquí uno de los fragmentos que mayores consideraciones ofrece:

Ah, el hermano loco transformado por la sonrisa de dos ancianos en el hermano cuerdo, cuerdísimo, que partió en 1934 y puso una sastrería en Lima, capital del Perú, que seguramente debía ser una selva tropical y agobiante, y además ¿qué clase de telas vendería el hermano Fred en un clima semejante? Mientras sonreían, felices de la carta y de la llamada a retorno a este mundo, junto a ella había un par de botas negras y relucientes y la risa cortés del coronel Schulze, que leía sobre sus hombros la historia del hermano cuerdo que escribía sobre Lima y su sastrería en el Jirón Camaná” (Adolph 1968: 30).

De esta manera, la figura del hermano Fred, de pronto, comienza a adquirir relevancia. Las menciones a su persona y su emancipación se vuelven recurrentes y, si advertimos que la intrusión de las botas negras se producen en ellas, entonces, sospechamos que este personaje tiene gran significación en la historia. No olvidemos que estamos frente a una obra que plantea una atmósfera onírica que bordea los linderos de lo fantástico, por lo que, buena parte de su discurso no será expresado de forma explícita sino tácita. Esto se alcanza eficazmente por medio de símbolos. En *Sueños* podemos identificar algunos de ellos. El primero y, quizá más importante, es el de las botas del coronel Schulze que, como hemos puntualizado, simbolizan el anhelo de libertad de la veterana pareja, de escapar de la ominosa realidad que los envuelve y arribar a una nueva y candorosa fantasía, donde la familia completa está reunida, incluyendo, ahora, a Fred. Por su naturaleza arcana, el símbolo es un signo arquetípico de lo fantástico puesto que, como ya se dijo, oculta y confunde. Varios teóricos han subrayado este aspecto, considerando al símbolo uno de los distintivos del lenguaje no explícito. Por ejemplo, bajo la óptica de Peter Penzoldt, el símbolo ha sido útil para explicar el origen de las supersticiones que, en definitiva, son también ficciones: “In fact, many of the traditional superstitions correspond to certain symbols of the subconscious.

The finest stories of the supernatural are those that have a symbolical value<sup>53</sup>” (Penzoldt XII). Así, inferimos que Fred se constituye en el segundo símbolo saliente del cuento que, al igual que el primero, tiene la connotación benigna de la libertad, tanto para los abuelos –que deploran su situación sumidos en esa lúgubre granja donde esperan impávidos la muerte–, como para el mundo entero. De ahí la imagen del barco repleto de personas que parten hacia confines lejanos, como lo demuestra el siguiente fragmento correspondiente a los instantes finales:

Hubo que llamar al hermano Fred, hacerlo subir al barco, en el sueño, para que convenciera a los ancianos de que bajaran, que ésta era una tierra libre, donde nada tenían que temer, donde no había lugar para fantasmas, donde el hombre era digno y respetado (Adolph 1968: 33).

Inmediatamente después de ese inocente júbilo, una vez más, se atraviesa el plano superior y los desventurados viejos regresan a su precaria situación, sin fantasía ni consuelo, pero, en esta ocasión, por última vez. Otro notable ejemplo que confirma que el instante de la muerte viene precedido por una fuerte epifanía, en este caso, de que nunca hubo salvación y que todos los intentos por escapar de ese infausto cuadro fueron en vano:

Los ancianos estaban solidificados. Comprendieron, ahora que todo esto era inevitable. Que nunca habían podido huir, que su muerte era algo prefijado y que de todas maneras debía cumplirse. Todos estos días, meses, años, todos estos sueños no eran sino locos intentos de escapar a un destino tan inmutable y eterno como el nuevo imperio alemán (Adolph 1968: 33).

Finalmente, los ancianos son ejecutados y al fin descansan. Y los lectores creemos que los sobresaltos han terminado, pero –como expuso Emilio Carilla en su momento, “El mundo del cuento fantástico es el mundo de lo inesperado y de las sorpresas (Carilla 45)”– no podemos estar más equivocados. Así, el párrafo final de *Sueños* revela:

*Y así era el final del sueño.*

*Y así es como era la realidad:*

Wilhelm Schulze se desperezaba, en ese amanecer invernal de Lima, se vestía, afeitaba y ponía los sobrios zapatos marrones, suspiraba al besar a ésta su segunda esposa y partía – desde su elegante suburbio– a la oficina de su firma importadora en el jirón Camaná (Adolph 1968: 34).

---

<sup>53</sup> De hecho, muchas de las supersticiones tradicionales corresponden a ciertos símbolos del subconsciente. Las mejores historias de lo sobrenatural son aquellas que tienen un valor simbólico. (Traducción nuestra).

De pronto, en un giro inesperado, cambia todo el sentido del relato. Aquí comienza a revelarse la ironía<sup>54</sup> que algunos críticos de lo fantástico peruano han encontrado en la obra de Adolph, en esa imperceptible capacidad de expresar lo contrario de lo que realmente sucede; y, así, enmascarar el verdadero sentido de la obra. Con respecto a la ironía en literatura, la teórica Mery Erdal Jordan, en su libro *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, comenta:

Un análisis de la narrativa fantástica basado en las modalidades de ironía generadas por las diversas concepciones del lenguaje, implica la captación de la ironía como un procedimiento que, a instancias de determinadas ideologías artísticas, no corresponde solo a manifestaciones particulares del texto, sino que lo afecta como totalidad (Erdal Jordan 39).

En *Sueños*, la ironía radica en la intención de hacernos pensar que los ancianos fueron siempre los soñadores, cuando realmente quien soñó todos aquellos episodios que los involucraban fue Schulze. Se nos ha mostrado una situación que fue subvertida en el final de la narración. Este hecho, tal como apunta Erdal Jordan, cambia el sentido de la totalidad del texto. Es así como, convenimos que la ironía es un recurso ideal de la literatura fantástica, puesto que ella no permite que los sucesos y sutilezas de la obra sean expresadas de forma explícita sino implícita, lo que realza más su complejidad y su imposibilidad de ser descifrada fácilmente. Ahora bien, si la propuesta inicial es falsa ¿cuál es, entonces, el verdadero sentido de “Sueños de manzanas y sangre”? En un mar de incertezas, toda pista, todo material tangible donde asirnos es bienvenido. Hacia la mitad de la historia, sutilmente se marca una oración que, en la primera lectura pasó desapercibida, pero ahora, poniendo atención en ella, puede arrojar una luz sobre la naturaleza onírica de esta ficción. Veamos:

Todos los días eran iguales, en el sueño, y así había sido en realidad, en esa ausencia sin nombre y sin color, sin esperanza y sin diferencia que habían dejado David y Rebeca y la mujer del granjero. Este, todas las noches, se sentaba ahora con los ancianos a esperar, junto al fuego, el retorno de Schulze. No hablaban mucho; solamente lo indispensable para mantener vivo el dolor que demostraba su supervivencia. Pero las botas del coronel Schulze no retornaron” (Adolph 1968: 28).

La oración a la que nos referimos reza: “y así había sido en realidad”. Claro que, en lo fantástico, no todo debe ser tomado como cierto; este inciso –en combinación con la interpretación que ahora exponemos–, encaja perfectamente como pieza de un rompecabezas

---

<sup>54</sup> 1. Modo de expresión o figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender, empleando un tono, una gesticulación o unas palabras que insinúan la interpretación que debe hacerse. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](https://www.oxfordlanguages.com/)

escondido, pero que siempre estuvo ahí. Por ende, los acontecimientos del sueño primigenio (del plano superior) ocurrieron efectivamente, es decir, corresponden a un tiempo específico del pasado (primavera de 1945) y se proyectan en un futuro indefinido en los sueños de Schulze. Esto lleva a inferir que los sueños son, en definitiva, recuerdos vividos por el propio personaje. Y poseen una carga emotiva, tan poderosa que lo persiguen hasta esa nueva vida que ha emprendido.

En esta búsqueda de certezas, consideramos pertinente hacer referencia a Fred, quien aparecía en el plano inferior, en el sueño del sueño. Recordemos que el personaje había dejado Alemania para radicarse en el Perú. Si ponemos atención al revelador párrafo final del cuento, Schulze, soñador de toda la secuencia, despierta del sueño para dirigirse a la oficina de su firma importadora en Jirón Camaná, Lima. A primer golpe de vista, podría parecer que se trata del mismo personaje y que el Schulze de la «vida real» fue hermano de la veterana pareja, con la salvedad de que, en el reino onírico, se llama Fred. Esta posibilidad resulta improcedente porque, en primer lugar, los oficios no son los mismos (el hermano Fred montó una sastrería, mientras que el Schulze que despierta tiene una compañía importadora); y, en segundo lugar, y más importante, bajo la composición narrativa de la ficción, victimario de la familia y hermano desertor no pueden ser la misma persona, porque de ser así, el personaje carecería de cargo de consciencia y esos recuerdos de su pasado no lo atormentarían. Y sí lo hacen. Basamos esta afirmación en la siguiente cita que ya habíamos considerado y remarcado sus oraciones finales. Las volvemos a marcar ahora con el fin de revelar el porqué:

Entonces soñaban que soñaban en el matrimonio de los jóvenes con algún muchacho o alguna chica de las familias judías de Stuttgart, o de Ulm, o quizás hasta de Frankfurt. **No había cosa más dolorosa en el mundo que soñar así, y la desesperación del soñador era total en esos momentos**<sup>55</sup> (Adolph 1968: 31).

En consecuencia, hemos encontrado una alternativa que, a nuestro criterio, preserva la consistencia narratológica de *Sueños*. Como hemos apuntado, los sucesos del plano superior del sueño ocurrieron en verdad y corresponden a recuerdos de Schulze. De esta manera, no es difícil advertir que él contempló –desde su propia perspectiva, es decir, desde la perspectiva del coronel– la desmembración familiar y la tortura psicológica de los abuelos (hecho que le hizo ver lo abyecta de la carrera y vida que había elegido y que debía abandonar

---

<sup>55</sup> El énfasis es nuestro.

a ultranza). Él miró de cerca su dolor, el que probablemente disfrutó al inicio, le fue indiferente después y conmovió al final. Se sensibilizó y entabló un vínculo afectivo con los viejos y, de ese modo, comenzó a observarlos y, quizás, a acercarse a ellos. Fue así como supo la historia del hermano Fred, historia que, así lo apunta el final del relato, lo inspiró para tomar ese rumbo lejos del ejército nazi. Habrá pasado incontables noches lamentando el horror de los ancianos e imaginando su nueva vida en Lima y, cuando terminó la campaña y ejecutaron a todos los prisioneros, encontró la oportunidad de huir. Su instinto de supervivencia despertó ese anhelo de fuga para tomar un rumbo lejano. Y, finalmente, pudo cumplir su anhelo, pero al precio de ser perseguido por su pasado, a través de sus sueños, perennemente.

Es en este punto de nuestra reflexión que aparece y adquiere trascendencia el tema del doble. Siguiendo la sucesión lógica de nuestras reflexiones, a lo largo de la composición coexistieron dos entidades distintas correspondientes a un único sujeto, en otras palabras, aquí estamos frente a dos Schulze: el protagonista de la obra, dueño de la firma importadora en Jirón Camaná (a partir de este momento lo llamaremos Wilhelm Schulze), quien estuvo soñando todo el tiempo y despierta al final; y, el despiadado coronel nazi (a partir de este momento lo llamaremos coronel Schulze) que tiene incontables muertes y sufrimiento en su haber. Este, además, se erige como un doble subjetivo y se enmarca en el proceso de la fusión, puesto que el sujeto sufre su propia duplicación, en la que dos seres distintos comparten el mismo territorio: su mente. Es así como, el tema del desdoblamiento— que estuvo oculto todo el tiempo, sigiloso y esperando el instante de emerger— estuvo latente en cada página de “Sueños de manzanas y sangre” y es revelado justo en el cierre para provocar un sisma en toda la estructura y cambiar el sentido de la narración. En los párrafos siguientes nos enfocaremos en demostrar esta aseveración y analizaremos el tratamiento que Adolph le ha dado. Como punto de partida, reparamos en las consideraciones fundamentales que Remo Ceserani le atribuye al tema y consideramos pilares para nuestra argumentación:

El doble. El tema del desdoblamiento [...]. Referido a lo fantástico, el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; casi podría decirse que el tema es intrínseco a tal modo. En los textos fantásticos se complica y se enriquece mediante una densa y frecuente aplicación de motivos como los del retrato, del espejo, de las múltiples refracciones de la imagen humana, de la oscura duplicación de sí que con la sombra proyecta cada individuo (Ceserani 122).

En el marco teórico y en el primer capítulo de la presente disertación, hemos visto que este crucial tema de la literatura fantástica responde a una gran variedad de figuras (variables y disímiles). Una de las más recurrentes y representativas es aquella del doble como reflejo de la complejidad de nuestra consciencia. Y es allí, en los confines más profundos de la mente humana, que se acuña y desarrolla el reino onírico, eje transversal de “Sueños de manzanas y sangre”, el territorio de lo inasible:

Are there then real specters, real demons and real ghosts? The spiritualists believe there are, but without scientific proof their theories can hardly be accepted. The dream remains the only explanation. It is the most common and certainly the one that is true in most cases. Yet it is unsatisfactory, for it certain forms of “supernatural” manifestations appear in dreams we must go one step further, and ask in what kind of dreams they appear, and what is the state on mind of the people who dream them (Penzoldt 30).<sup>56</sup>

Conjetura Peter Penzoldt para reafirmar que los sueños no solo son la única vía posible (aceptada por la ciencia) para lo sobrenatural, sino que, además, consciencia y mundo onírico forman parte de un todo donde el estado de ánimo de quien sueña cobra, asimismo, suma relevancia. En ese devenir de ideas e impulsos inconexos se abre paso el contrapunto del inconsciente que, gracias a los aportes psicoanalíticos, tiene en los sueños una forma ideal de comunicarse.

Si en el subcapítulo 1.4 convenimos que lo fantástico (presente en “La aventura del hombre que no nació” a través de la duplicación de Aristipo) resulta externo, en el presente apartado, estamos frente a un claro caso de desorden de consciencia del sujeto (único y particular). Es así que, bajo esta acepción, el análisis del tema del doble en *Sueños*, irá hacia los confines profundos de la mente de Wilhelm Schulze. En otras palabras, realizaremos un viaje hacia el interior de la consciencia del personaje, el hábitat natural del fantástico moderno o –hay que agregarlo– también llamado fantástico nuevo, tal como lo denomina la investigadora española, Ana González Salvador especulando que esta novedad se evidencia en los temas de este fantástico emergente: “[...] algunos autores llaman “nuevo fantástico” basándose precisamente en la novedad temática, aparente o real” (González Salvador 214). Esa novedad temática bien podría tratarse de la representación de la mentada segunda

---

<sup>56</sup> ¿Existen entonces verdaderos espectros, verdaderos demonios y verdaderos fantasmas? Los espiritualistas creen que los hay, pero sus teorías sin pruebas científicas, difícilmente pueden ser aceptadas. El sueño sigue siendo la única explicación. Es el más común y ciertamente el que es cierto en la mayoría de los casos. Sin embargo, sigue siendo insatisfactorio, porque si ciertas formas de manifestaciones "sobrenaturales" aparecen en los sueños, debemos dar un paso más y preguntarnos en qué tipo de sueños aparecen y cuál es el estado de ánimo de las personas que los sueñan. (Traducción nuestra).

realidad. Y, en este caso, es retratada por medio de la ensoñación del sujeto protagonista. Por consiguiente, a entender de Omar Nieto, esta manifestación sugiere que el reino onírico supone un viaje hacia el interior del sujeto protagonista y, de esta forma, se cumple la máxima que lo prodigioso, en el fantástico moderno o *neofantástico*, ocurre dentro del mismo:

El surrealismo, el sueño, lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico, son expresiones del fantástico moderno. [...]. El sueño entonces es una cantera que alberga no solo seres maravillosos sino fantasmas siniestros. Pero también se abre otra posibilidad infinita: el sueño se ubica en el interior del hombre, en su *psiqué*. Es la otredad. Se prepara así el terreno para la confrontación de fuerzas, el del mundo maravilloso-onírico-extraño-siniestro y el de lo real, que conforma lo fantástico clásico, pero también se conforma el preámbulo de lo fantástico moderno (Nieto 101, 105).

Mientras que uno de los autores insignes del fantástico moderno como Julio Cortázar, coincide plenamente que ese “sentimiento de lo fantástico” aflora y se expande si auscultamos, sumergiéndonos en el interior de nuestro intelecto, dentro de nosotros. Así subraya:

Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria (Cortázar 45).

Si bien es cierto que el paradigma clásico ya ha explorado el viaje hacia el interior de la conciencia, lo sobrenatural adentro y las vicisitudes del sueño o la vigilia, el teórico mexicano afirma que estas inquietudes constituyen apenas la semilla; y, que el paradigma moderno del género las profundiza y las ha convertido en su impronta. “A comienzos del siglo XX aparecen en la narrativa nuevas características: la propensión hacia lo irracional y lo misterioso, cierta deliberada ambigüedad, la predilección por lo extraño, lo anómalo y lo exorbitante, la exploración literaria de experiencias oníricas e hipnóticas” (König 88), remarca Irmtrud König, quien, como tantos otros críticos de la literatura latinoamericana, recalca estas nuevas inquietudes y características de lo inusual en la región, a las que Adolph, como podemos ver, no estuvo ajeno.

Es digno destacar que, a medida que profundizamos en el análisis, los recursos del cuento resultan más determinantes. Recordemos uno de nuestros planteamientos iniciales: los tres niveles de realidad que propone la narración (real, irreal e infrarreal). Observemos la siguiente escena –del plano inferior o sueño del sueño– cuando los ancianos, finalmente,

arribaron a Sudamérica para encontrarse con el hermano Fred. Desde arriba del barco, rodeado del resto de pasajeros: “El coronel Schulze les enviaba cariñosos saludos a la distancia, vestido de impecable civil [...]. Era el coronel Schulze, saludando y ondeando un pañuelo en la mañana invernal de Lima, tan diferente al otoño alemán, y tan igual” (Adolph 1968: 33). En este punto, pues, es preciso advertir dos aspectos: primero, cuando la voz narrativa acotaba “soñaban que soñaban” de hecho no se refería a los abuelos, sino a Wilhelm Schulze, quien, ahora lo sabemos, es el verdadero soñador. Esto quiere decir que cuando el proyectado matrimonio estaba escapando un instante de su tormento, Wilhelm Schulze también; quien, como ya apuntamos, deplora el crimen y la barbarie de su vida anterior y sufre –mientras sueña– en carne propia las desventuras de los viejos. Por lo tanto, ese plano inferior es un mecanismo de su subconsciente para escapar de toda aquella grima y sentir un paliativo. Lo que nos lleva a la segunda advertencia: en el sueño del sueño, el coronel Schulze se vuelve benévolo y afable o, bien podría decirse, el soñador se personifica en el sueño. Allí radica el desorden de consciencia que mencionamos párrafos atrás: en esa pugna interna de las dos facetas de Wilhelm Schulze por prevalecer; en otras palabras, en esa pugna de su consciente versus su inconsciente. Asidero natural del doble. Revisemos lo que Ralph Tymms señala al respecto: “On the whole, it may be said that the *Doppelgänger*, in its psychologically realistic form, is a predominantly y romantic theme, for it finds its first and most striking expression in Hoffmann’s works; and there embodies the conception of the unconscious self<sup>57</sup>” (Tymms 120). De esta forma podemos corroborar la impronta neofantástica de “Sueños de manzanas y sangre”. Recordemos ahora la apreciación de Nieto acerca del efecto fantástico en el segundo paradigma del género: “[...] el fantástico moderno se definiría por un modelo emergente, en el que lo sobrenatural se “ocultaba” naturalizándolo para luego hacerlo emerger mediante una epifanía, produciendo así el efecto fantástico” (Nieto 175), por tanto, no resulta descabellado inferir que Wilhelm Schulze, en el momento de la ensoñación, no se percata de la atmósfera irreal e ilusoria que lo envuelve y lo remontan a aquellos campos de concentración nazi; empero, la epifanía surge al despertar, es decir, cuando su inconsciente cede paso a su consciente y entonces (al igual que los lectores en la

---

<sup>57</sup> En general, se puede decir que el *Doppelgänger* (el doble), en su forma psicológicamente realista, es un tema predominantemente romántico, ya que encuentra su primera y más llamativa expresión en las obras de Hoffmann; y allí encarna la concepción del Yo inconsciente. (Traducción nuestra).

escena final) siente una profunda turbación, al principio; y, una enorme desolación, después, al comprender finalmente lo sucedido.

Dicha desolación se debe a que el nuevo hombre en el que Wilhelm Schulze se ha convertido, deplora y censura toda la barbarie que su otro yo cometió cuando defendía la causa nazi. Así, el doble (el nefasto coronel) representa todo lo contrario del sujeto original (el noble y gentil empresario) y se asemeja al ser que fue antes de cambiar de vida. Por lo que, estamos frente a un típico caso de desdoblamiento de la consciencia, donde la contracara del original adopta caracteres diametralmente opuestos. “The pathological disposition towards psychological disturbances is conditioned to a large degree by the splitting of the personality, with special emphasis upon the ego-complex, to which corresponds to an abnormally strong interest in one`s own person, his psychic states, and his destinies<sup>58</sup>” (Rank 1971: 48), menciona el doctor Rank y esto nos sugiere que el tema nuclear de esta pieza es, finalmente, el problema del yo (Wilhelm Schulze) y su vulnerable condición de unicidad. En el siguiente fragmento se lo describe como petrificado, férrea señal de iconicidad y cualidad de único:

Sin embargo, la inmovilidad era total. Los viejos se habían solidificado, como si la mujer de Lot hubiera revivido en la Alemania de 1943. También Schulze parecía petrificado, y lo estaban sus botas, y las motas de oro en el claro y cortante otoño embriagado de manzanas y de sangre (Adolph 1968: 27).

En virtud de lo expuesto, se considera que uno de los más grandes valores y privilegios de los seres humanos es nuestra cualidad de ser únicos. Es por tal motivo que el desdoblamiento constituye una abrumadora transgresión, porque se erige sobre la base de esta premisa para luego subvertirla; de esa forma lo entienden Jourde y Tortonese cuando sostienen: « Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l`unité et de l`unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l`identité<sup>59</sup> » (Jourde & Tortonese 15). En consecuencia, conjeturamos que, así como lo fantástico trastorna la noción de realidad del lector, el tema del doble subvierte, trastoca esa inalienable condición de los seres humanos de ser únicos,

---

<sup>58</sup> La disposición patológica hacia los trastornos psicológicos está condicionada en gran medida por la escisión de la personalidad, con especial énfasis en el complejo yoico, al que corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y sus destinos. (Traducción nuestra).

<sup>59</sup> Queda el hecho que el tema del doble, en todas sus formas, plantea la cuestión de la unidad y la unicidad del sujeto, y se manifiesta en la confrontación sorprendente, angustiada, sobrenatural de la diferencia y de la identidad. (Traducción nuestra).

para escindir al sujeto en dos. Es así como, comprobamos que este tema ha sido el recurso utilizado por el autor para darle un giro al significado del texto, pues –por medio de otro recurso importante como la ironía–, en un inicio fingió que el eje era la descripción de un escenario cruento y onírico; y, ahora comprendemos que el verdadero eje es la duplicación de la consciencia de un individuo.

Por consiguiente, colegimos que Wilhelm Schulze, a partir del fuerte trauma desarrollado por los horrores que vio y cometió en la Segunda Guerra Mundial (y que guardaba en su inconsciente), experimenta una severa crisis de su yo, la cual se revela a través de sus sueños, que es el único medio que el inconsciente dispone para manifestarse. Por tal motivo, el personaje padece profundamente estas proyecciones oníricas y no puede controlarlas a voluntad. Ese fuerte choque entre las dos facetas del yo ha dado como resultado el alumbramiento del doble. Así, retomando los postulados freudianos, el coronel Schulze (el duplicado) que aparece en el sueño ha permanecido reprimido en lo más profundo de la consciencia de Wilhelm Schulze y, finalmente, ha emergido en sus sueños, hostigándolo, haciéndole padecer hondamente. Es de esta forma que la consideración de la teoría psicoanalítica, nuevamente, resulta pertinente para completar el análisis de una narración extraordinaria, a la que, en muchas ocasiones, le queda corta una lectura únicamente literaria. “El psicoanálisis ha intentado demostrar que el arte y la literatura fantásticos deben ser considerados seriamente, pues constituyen, como en el sueño, transposiciones plenas de imágenes de preocupaciones profundas” (Vax 1971: 21), advierte Louis Vax con el fin de evidenciar que el estudio de los sueños (cuyo propósito principal es auscultar nuestro inconsciente a través de las imágenes que se proyectan en la ensoñación), como el caso que ahora nos compete, es materia de análisis tanto literario como psicoanalítico y, por tanto, ambos pueden operar en conjunto.

Así, conjeturamos que existe una brecha temporal importante entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el arribo del nuevo Schulze a Perú. Por lo que, en ese esfuerzo por convertirse en otra persona, reprimió completamente a su yo anterior e hizo de cuenta que nunca existió. Hecho concordante con el postulado de Freud que reza sobre aquello que el sujeto ha mantenido reprimido es algo familiar; y, aquí, lo es por supuesto: su propio ser. Comprobémoslo en esta sentencia de *Lo ominoso*: “[...] lo ominoso es aquella variedad de

lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 220).

Ahora bien, recordemos que Wilhelm Schulze soñaba con los sanguinarios hechos de aquella campaña en los Alpes Suabos desde la perspectiva de los ancianos, es decir, de las víctimas, y proyectaba sus pensamientos, anhelos y, sobre todo, su sentir: “Soñar con tragedias no era tan terrible como hacerlo con la belleza trunca, con la alegría no realizada, con el futuro degollado” (Adolph 1968: 31). Entonces comprendemos que el soñador, en los instantes álgidos del sueño, siente la angustia y el dolor de la víctima y ve al victimario (él mismo) como el causante de toda su ruina. De esta manera, se ha completado el proceso, por medio del cual, la emoción familiar que se ha mantenido reprimida finalmente emerge, provocando una enorme angustia en el individuo. Revisemos lo que el propio Freud observa al respecto:

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto (Freud 240).

Es por esta razón, que la angustia es necesaria para completar el proceso oscuro, porque ella es, precisamente, la sensación que le otorga el carácter de siniestro al elemento reprimido. Y ello tiene que ver con el escándalo, con la exteriorización brutal y manifiesta de dicho elemento que no ha podido contenerse más y emerge hacia la superficie, hacia la vista del individuo y, en muchas ocasiones, también de quienes están alrededor. En términos más sofisticados y exactos, Bellemin-Noël remarca lo expuesto:

Freud concluye que lo que es representado para exponerlo a las miradas se corresponde con lo que ha sido reprimido, con lo que ha sido rechazado por el Yo, expulsado o abandonado en el inconsciente. Lo ominoso supone el regreso de lo reprimido, en tanto que regreso (reiteración, repetición) y en tanto que reprimido (irrepresentable, no presentable) (Bellemin-Noël 112).

Observemos el penúltimo inciso de la cita. El psicoanalista francés habla de una repetición, es decir, de un doble. Por lo tanto, el infame coronel Schulze representa esa idea o sentimiento que Wilhelm Schulze ha tratado de mantener oculto pero que no pudo contener por más tiempo y se ha manifestado con toda fuerza en sus sueños y, asimismo, es siniestro porque, en el sueño, mientras percibe desde la perspectiva de los abuelos, sufre lo indecible

frente a las atrocidades de la otra faceta de su yo (anterior), aquella que fue expulsada y rehuida, pero no exterminada.

Es así que, en este viaje hacia el interior que Wilhelm Schulze realiza cuando su lado consciente duerme, su alter ego es quien tiene el control y exhibe caracteres opuestos a los suyos. Lo confronta, lo vence y lo aniquila. Y, además, en el caso específico de este relato, resulta un replicante completamente aterrador para el indefenso sujeto quien, en la piel de las víctimas, no puede hacer otra cosa más que contemplar los horrores de su siniestro sosia. De los múltiples ejemplos existentes, podemos destacar el siguiente, que da cuenta de la figura de horror que representaba el coronel para los viejos (ahora lo sabemos, para el propio Wilhelm Schulze):

Entonces los ancianos se refugiaban nuevamente en sus manos y en sus aullidos de silencio, y la banca de madera se convertía en el viejo sofá. La luz de la primavera de 1945 era nuevamente el dorado otoño de 1943, y las botas, inmóviles, parecían a punto de rechinar. Ese era Schulze, nuevamente, retornado sin duda del frente ruso, sobreviviente de la batalla de Berlín (Adolph 1968: 29).

La veterana pareja ni siquiera es capaz de emitir sonidos cuando gritan. Y a esa gráfica descripción de angustia y dolor, le sucede la altiva e implacable imagen del coronel. En otras palabras, esa imagen supone una pertinaz amenaza para el individuo original, a quien le resulta imposible eludirla, porque el segundo yo ha emergido con fuerza de lo más profundo de su inconsciente y tiene total poder y control en ese estrato. En el recuento teórico que Rebeca Martín realiza en su tesis doctoral, concluye:

Entre el personaje y su doble se establece una tensión que se resuelve en términos de afinidad y rechazo, complicidad y odio. Por lo general, la estupefacción inicial y la simpatía ceden paso al aborrecimiento: el primer yo, aterrorizado ante la presencia de un ser que ha quebrado su percepción de la realidad, intuye que ha de salvaguardar su integridad física y mental de la amenaza (Martín 46).

En suma, concluimos que este doble representa todo lo oscuro y abyecto que el original ha tratado de rechazar y abolir de sí mismo, pero que, por medio de la manifestación siniestra, el inconsciente ha traído de vuelta, en otras palabras: “El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana” (Martín 32). En adición a lo anterior, el doble se convierte en un ser monstruoso que le recuerda (y a nosotros con él) que la alteridad, esa masa lúgubre e informe, muchas veces no se encuentra en el exterior sino en lo más profundo de nuestro ser, o sea, de nuestra consciencia. Así lo sintetiza Antonio Ballesteros en su ya referido trabajo:

En el fondo de la mente humana late la sospecha, la duda, de un origen fundamentado en la alteridad. El descubrimiento es precursor del psicoanálisis; existe en el hombre una complejidad intrínseca al menos dual: lo racional se ve subvertido por las huellas de la animalidad, de la presencia de lo «otro» en nuestra mente. El sueño de la razón produce monstruos, pero la bestia está en nosotros, dentro de nuestra psique y el cuerpo humanos. [...]. No es extraño, pues, que en este contexto ideológico y socio-histórico surja la figura del doble, reflejándose así en el texto literario, espejo del contexto en el que nace (Ballesteros 39).

Si el monstruo está en nosotros, no resulta descabellado pensar que esa alteridad ominosa a la que creímos ajena, opuesta a nosotros (como creía Wilhelm Schulze), de hecho, nos concierna y sea parte de todo cuanto compone nuestra integridad. Y eso, precisamente, es lo que Wilhelm Schulze se cuestiona, con toda seguridad, cada mañana que despierta del sueño que le recuerda quién fue: “¿continúo siendo él?, ¿ese hombre nuevo en el que me he convertido realmente existe?” Estas interrogantes, muy probablemente, le generan una enorme crisis, al hacerle dudar quién es y cuál es su lugar en el mundo. De tal modo, podemos concluir que esta reproducción onírica analizada en este subcapítulo no era un sueño realmente, sino una pesadilla: “El sueño dejaba su lugar a la pesadilla real y concreta de la existencia humana” (Adolph 1968: 34), esto termina sentenciando la agobiada voz narrativa al verse sumergida en ese océano de dolor y desolación y no atisbar ni una sola escapatoria; porque, sin lugar a dudas, este sueño es recurrente y siempre vuelve para atormentarlo cada vez que duerme. Esta pugna en las cavidades más hondas de la consciencia de Wilhelm Schulze es característica de una modalidad no contemplada en la tipología de Doležel: la dualidad. En el presente subcapítulo nos limitamos solamente a identificarla, porque este procedimiento tendrá un marcado protagonismo en el siguiente capítulo, dedicado a Carlos Calderón Fajardo, donde la abordaremos a fondo. En conclusión, colegimos que el sujeto se encuentra atrapado en esta pesadilla como una suerte de condena, como una tortura sempiterna para el impiadoso coronel, quien, más allá de su arrepentimiento y cambio de vida, causó daño y sufrimiento a granel; y, ahora es su propio ser quien se lo está causando, repitiendo, asimismo, la máxima que reza que nuestro alter ego es quien nos ajusticia y se erige, de ese modo, como emisario de la muerte y de nuestra propia ruina. Y Wilhelm Schulze lo siente y lo entiende perfectamente de esa forma, porque, finalmente, quien se encarga de cumplir la condena y lo atormenta cada noche, sea su propio sosia, el mismo Schulze en su versión más feroz y abominable, tan humana como su instinto de supervivencia.

### 2.3 Lo maravilloso, la crisis de identidad del sujeto y el anhelo de inmortalidad de una humanidad decadente a través del *Doppelgänger* en “Mi clon”

De los contados estudios sobre la obra de José Adolph realizados hasta la fecha, el consenso general apunta a que el género literario que cultivó con más ahínco fue el de la ciencia ficción (C.F.), y sobre ella versan prácticamente la integridad de tales trabajos críticos. Sin embargo, el género fantástico, asimismo, tiene una presencia importante en la obra del escritor germano-peruano y esa es la razón por la que hemos enfocado el presente análisis en este aspecto poco explorado de su literatura. “El segundo es el libro de cuentos *Los fines del mundo* (2003), que combina piezas de ciencia ficción con otras fantásticas o realistas. En “Mi clon”, un hombre recibe una jugosa oferta económica para ser clonado” (Abraham 414), señala el crítico argentino Carlos Abraham sobre el texto que ahora nos compete, y apunta a que la ciencia ficción y lo fantástico pueden coexistir en un mismo relato e incluso complementarse mutuamente. Este es el caso de “Mi clon”, perteneciente a *Los fines del mundo* (Lima, 2003), uno de los últimos proyectos literarios del escritor, en el que se erige como un testigo ocular de nuestro tiempo. Así, tomando mínimos elementos de la C.F., el análisis que realizaremos de esta pieza será bajo herramientas, como es la constante del segundo capítulo, del paradigma moderno.

La distopía que envuelve la atmósfera se revela desde las primeras líneas. Un narrador Yo protagonista nos cuenta su historia: un hombre –de alrededor de veinticinco años de edad, diagnosticado con cáncer avanzado– que recibe la extraña propuesta, por parte de un laboratorio clínico, de clonarlo a cambio de una fuerte suma de dinero. La única condición consistía en que él jamás debía ponerse en contacto con su clon, y lo forzaron a firmar un contrato irregular. Empero, trascurridos dieciocho años (en los que sobrevivió al cáncer), el protagonista es tocado por un sentimiento filial:

Sea como fuere, cuando pasaron los dieciocho años estipulados me entró una suerte de inquietud. ¿La llamaré «paternal» o «fraternal»? ¿O debería ponerle otro nombre, quizás más metafísico, psicoanalítico o esotérico? Me pregunté: ¿cuál es mi relación con este joven, mi clon, mi segundo yo, si es que vive? ¿Cómo es? ¿Buena persona, criminal? ¿Comparte mis gustos, mis ideas, mis opiniones? (Adolph 2003: 13).

En tal sentido, en medio de esta propuesta al estilo *Sci Fi*, lo insólito emana de sus páginas, pero no de la forma convencional del paradigma clásico. Podemos notar, sin dejar de asombrarnos, que ni la voz narrativa ni los personajes se cuestionan este asunto –hasta

ahora inaudito— de la clonación perfecta de un ser humano. Este hecho nos sugiere que esta composición comienza a bordear el campo de lo maravilloso, al que tantos teóricos del género, con Todorov a la cabeza, se han referido para delimitar las fronteras de lo inusual: “Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural” (Todorov 39); de esta forma conjeturamos que la representación de la clonación impecable de un ser humano en el año 2003, avizora la presencia de lo prodigioso. Asimismo, hay quienes, como Elton Honores, han encontrado sustanciales similitudes de la C.F. con lo maravilloso de Todorov, al punto de equipararlos, porque comparten el principio esencial que los sucesos extraordinarios presentados no provocan ni asombro ni incertidumbre a los lectores:

Podríamos decir que una CF latinoamericana sería explora menos aspectos de la tecnología y plantea más situaciones del orden de lo metafísico o místico (en la relación hombre-cosmos). Otro planteamiento sugerente es de homologar la CF con lo maravilloso todoroviano, pues al igual que el lector no se pregunta por los medios por los cuales existen seres como las hadas u ogros, sino que se aceptan como válidos en ese universo, así, "Nadie pregunta al autor por qué los robots aman [...]". Es decir, el carácter científico queda suspendido por efecto de hechos o eventos entendidos como pertenecientes a otros órdenes como lo mágico o lo maravilloso (Honores 2013c: 53).

Queremos poner énfasis en la última frase de esta cita, la cual nos induce a pensar que, efectivamente, esta ficción bordea lo maravilloso, porque los devenires científicos planteados no han sido detallados por parte del autor y son prácticamente pasados por alto por parte de los lectores. La atención se centra, entre otros tópicos, en la crisis de identidad que experimentan el sujeto original una vez consumado el encuentro con su duplicado. Así, en “Mi clon”, el acontecimiento improbable no ha requerido pasar por un proceso de validación y, aunque haya sido soslayado, es determinante para la estructura narrativa del texto (sin su ocurrencia el resto de acontecimientos no se hubieran suscitado).

No obstante, lo fantástico y lo maravilloso son dos categorías autónomas, diferenciadas por la presencia o ausencia de la vacilación en un momento determinado de la narración. Por lo tanto, resulta oportuno, nuevamente, incorporar a la reflexión los postulados de Omar Nieto sobre este particular: “Lo fantástico moderno, como argumentaremos, construye su estrategia sobre las bases de lo maravilloso, justamente para no hacer tan evidentes sus reglas de construcción” (Nieto 83). Es por tal razón, principalmente, que hemos incluido este cuento en nuestro corpus: el germen de su constitución literaria responde al

paradigma moderno (a pesar de que –en términos temporales– se ubica, aparentemente, en el posmoderno); puesto que, como intentaremos demostrar, no se limita a la simple descripción de un escenario prodigioso (maravilloso), sino que, además, el individuo experimentará conmoción por medio –como no puede ser de otra manera– de la epifanía, o sea, del efecto fantástico a posteriori (generado por la crisis de identidad que le provocará el encuentro con su otro yo), que le da el distintivo de *neofantástico* y lo diferencia de lo maravilloso, de la ciencia ficción e, inclusive, del realismo mágico que no ha abandonado completamente nuestras letras hasta el día de hoy. En este sentido, Omar Nieto realiza una distinción fundamental entre el fantástico moderno y lo maravilloso, el que, pese a ello, funciona adecuadamente como una de sus principales expresiones (mientras la epifanía no se haga presente):

Visto a distancia, lo maravilloso arroja sobre todo una gran herramienta de creación: la ausencia de sorpresa de los personajes por los hechos sobrenaturales que presencian, dado que el ambiente enrarecido presente está presentado como natural. Empero, lo maravilloso no es un fantástico moderno, porque es fundacional de uno de los polos del paradigma de lo fantástico clásico, pero sobre todo, no puede serlo porque para construir lo fantástico moderno es necesario la autoconciencia (Nieto 98).

Poco a poco, con el devenir de los acontecimientos, se hará más notorio el conflicto que le genera al sujeto protagonista intimar con un ser que comparte, no solo su imagen sino también su misma cosmovisión. Por lo que, si bien la manifestación insólita, como en el fantástico clásico, ocurre externa al individuo (el clon representa la alteridad), la mayor conmoción la sufrirá, como es propio del fantástico moderno, en lo más hondo de su psique, mediante los cuestionamientos acerca de su integridad frente a otro que es su vivo retrato. Así, paulatinamente, se irá sumergiendo en un pozo de incertidumbres, fomentadas a partir de la aparición del clon. Por consiguiente, es pertinente notar que ese cuestionamiento interno se mantuvo en silencio hasta el acaecimiento del hecho sobrenatural: el encuentro con su segundo yo. Por lo tanto, la ascensión de lo maravilloso en esta ficción ha posibilitado (dado que es una de sus principales manifestaciones) la visibilización de aquella segunda realidad que plantea el fantástico nuevo –colindante con la primera– a la que ya hemos hecho mención anteriormente; “[...] con la expresión “literatura fantástica”, el rasgo “fictivo” en cuanto especificador de la literatura destaca el hecho de que por medio del lenguaje se construye una “realidad” segunda” (Altamiranda 62), comenta el crítico argentino Daniel Altamiranda, quien agrega que esa «segunda realidad» (o tantas como se pueda imaginar –mundos

alternos-) es concebida gracias al lenguaje y, por tanto, nunca estamos exentos de él, como ya hemos observado.

Es así como, esta realidad mágica –que comienza a avistarse y expandirse– nos muestra a un doble que será el ícono de su naturaleza arcana. El tema del doble (en este caso, subjetivo/fisión) es insinuado desde la primera línea de “Mi clon”: “La idea era la siguiente: iba a enfrentarme conmigo mismo” (Adolph 2003: 11); y, a partir de allí, los sucesos girarán en torno al insólito encuentro de un hombre con él mismo, quien, invadido por un sentimiento filial, ulteriormente, consigue el contacto de los padres putativos de su clon adolescente para llevar a cabo su cometido:

Una semana más tarde, tras una larga conversación, no exenta de altibajos, con los «padres» de mi clon, me encontré por primera vez con él en casa de ellos. Ya le habían revelado todo. Los tres eran inteligentes y cultos, poco afectados por prejuicios y tradicionalismos irrelevantes. Nadie estaba o parecía afectado, aunque mi clon se mostraba sorprendido por la novedad.

–¿Entonces qué soy? –preguntó previsiblemente. –¿Una especie de hijo tuyo?

–Claro que no. Estos son tus padres y no hay otros. Hace tiempo que sabemos que en estas cosas en la especie humana no manda la biología.

–¿Tu hermano? No–se respondió él mismo. –Lo que necesitamos es un nuevo lenguaje. O el humor: tu fotocopia, tu xerox, tu facsímil.... (Adolph 2003: 18).

A partir de esta ilustrativa escena, debemos subrayar, en primer lugar, que nos encontramos frente a una modalidad o procedimiento del doble no antes visto hasta el momento en esta disertación. Nos referimos, pues, a la modalidad del *Doppelgänger*, también conocido como Anfitrión o Gemelos (inclusive, en la narración, el clon es llamado «postgemelo»), que consiste sencillamente en la convergencia de dos seres con idénticos caracteres físicos en el mismo universo ficcional. Este procedimiento es el que le sucede al de *Orlando*, es decir, pertenece a la “semántica para la temática” del doble de Lubomír Doležel. Revisemos, pues, lo que el gestor de esta teoría escribe sobre el *Doppelgänger*:

“b) el tema de Anfitrión está generado por la coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con identidades personales distintas, pero perfectamente homomórficos en sus propiedades esenciales. En la temática selectiva este tema también se conoce con la etiqueta «doppelgänger» o «mellizos idénticos». [...]. En la temática selectiva del doble se ha tratado habitualmente como una variante del tema del Anfitrión, bajo la denominación común de «doppelgänger». Frenzel apunta que el tema del «doppelgänger» se basa en la « semejanza física de dos personas», pero esto no le impide incluir en su ámbito «formaciones de doppelgänger» que parecen corresponder a dos almas o dos egos de un único ser humano” (Doležel 1999c 166, 169).

En este punto, resulta factible deducir que esta modalidad, indefectiblemente, lleva una trampa bajo el brazo: en un punto de la historia tanto los lectores como los personajes mismos podemos llegar a confundirnos sobre quién es quién. Sabemos que los gemelos poseen –aparentemente– su propia personalidad y cosmovisión y, por tanto, pueden ser distinguibles; sin embargo, si el relato mismo se encarga de otorgarles rasgos similares – como es el caso que nos atañe –, con el devenir de los acontecimientos su similitud, y por ende su correspondencia, se van acentuando al punto de que resulta muy complicado distinguirlos. Podemos percatarnos, asimismo, que existe una estrecha similitud entre el Tema (procedimiento) del doble propiamente dicho (dos incorporaciones distintas del mismo individuo coexisten en un solo universo ficcional) y el tema (procedimiento) del *Doppelgänger* y, por tanto, es posible que el *Doppelgänger* devenga en el Tema del doble si ambas incorporaciones se confunden a tal grado que terminan respondiendo a la misma identidad. Así lo sugiere Doležel párrafos más adelante: “En el tema de Anfitrión, el mundo ficcional solo parece poseer tan inusual estructura, pues cuando se resuelve la confusión de identidades personales reconocemos una estructura de mundo convencional, en la que una identidad personal corresponde a un único individuo” (Doležel 1999c: 170). En consecuencia, en este mundo *neofantástico* en el que nos hemos sumergido –donde lo prodigioso, como hemos visto, se ha convertido en norma y la atmósfera se vuelve cada vez más turbia– original y duplicado se van inusualmente acercando con la mayor naturalidad, sin darle importancia a la atmósfera turbida a su alrededor. El mismo protagonista destaca aquello, cuando relata que ha comenzado a encontrarse periódicamente con su clon y sostener largas y animadas charlas con él: “Con cierta frecuencia, mi clon y yo nos reunimos para conversar de esto y de aquello: tenemos poca ocasión de disentir; nuestras opiniones suelen ser –aunque no siempre– las mismas” (Adolph 2003: 19).

De esta manera, el cuento trasluce la recurrente intención de sus dos protagonistas de soslayar sus similitudes y remarcar sus diferencias, pero no lo consiguen. Eso nos lleva a otro aspecto importante de esta modalidad. Al tratarse del *Doppelgänger*, es de suponer que la coexistencia de las dos incorporaciones en el mismo universo ficcional probablemente conlleve un enfrentamiento entre ambas. Este aspecto fundamental del *Doppelgänger* es explicado a fondo por Jourde y Tortonese y consideramos relevante incluirlo en este punto del análisis:

Le personnage confronté à son Double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d'union, ou de l'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet. (...). La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu : me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être autre (Jourde & Tortonose 92).<sup>60</sup>

De este modo, por más esfuerzos que los personajes –una vez que han descubierto que no son únicos– han hecho para recuperar su unicidad, no lograrán su cometido y (en especial el sujeto protagonista) se irán sumiendo en la confusión y el cuestionamiento de su propia identidad. Esa presencia de otro que es idéntico al individuo e inclusive puede ser el mismo, recrudence el cuestionamiento sobre “quién soy frente al otro que soy yo mismo” o, dicho de otro modo, “cara a cara conmigo mismo que también es otro”, en definitiva: “si ese otro lleva mi nombre y se identifica como mi persona, ¿quién soy yo entonces?”. Eh ahí la gran trampa del procedimiento del *Doppelgänger*. Y los dos componentes de la duplicación son invadidos por la persistente conjetura de que ya son incapaces de considerarse únicos (“ahora ya no soy solamente yo”). Doležel lo señala categóricamente: los gemelos idénticos no solo poseen una asombrosa semejanza física, sino también de conducta, lo que los vuelve sumamente difíciles de distinguir:

En el tema del Anfitrión encontramos en el mismo mundo dos individuos (X e Y) con identidades personales distintas, pero que comparten una serie de identidades de tal modo que son hasta cierto punto indistinguibles:  $X = Y$ . El tema no requiere una identidad absoluta de propiedades sino principalmente una semejanza perfecta de aspecto físico y conducta, lo que hace problemática la identificación (1999c: 169).

Por consiguiente, frente a esta problemática, la composición aborda otro clásico motivo del tema del doble y que consideramos uno de sus motivos principales: la crisis de identidad del sujeto. Así, el protagonista, ante el inminente encuentro con su alter ego, reflexiona:

“Durante toda esta conversación mis pensamientos se desbocaban. ¿Qué era mi clon para mí? ¿Mi segunda oportunidad? ¿Una obra de bien en la que podría trabajar eliminando defectos y estimulando virtudes? Pero esa es la típica ilusión de los padres. ¿Una venganza, por ejemplo, contra mi cáncer pero también contra mis errores, mis oportunidades malgastadas, las estupideces de mi biografía? ¿Una cruzada de mi orgullo?” (Adolph 2003: 16).

---

<sup>60</sup> El personaje que se enfrenta a su Doble, o que experimenta el sentimiento de una escisión interior, se encuentra ante la cuestión del principio de unión, o de la articulación en él de dos instancias, el sujeto y el objeto. [...]. El descubrimiento de la fragmentación corresponde también al de la contingencia, al destierro de lo absoluto: aquí estoy, entonces, frente a mí, yo que no soy yo, porque bien podría haber sido otro. (Traducción nuestra).

Es de esta forma que la confundida voz narrativa, al igual que en el subcapítulo precedente, va a experimentar un viaje al interior de su consciencia y allí se encontrará frente a frente con sus males más profundos y con la abyección sobrenatural que lo envuelve desde que su mundo natural se ha visto trastocado. No obstante, a diferencia del caso anterior, esta conexión con su yo más profundo no la realizará en la dimensión onírica, sino consiente, a través de sus (cada vez más constantes) cavilaciones sobre la verdadera naturaleza de su existencia. Así, advertimos que en “Mi clon” se da el fenómeno contrario de “Sueños de manzanas y sangre”, porque acá la consciencia del sujeto es dividida en dos y cada una corresponde a una parte esencial de su personalidad, materializadas mediante la figura del doble. Aquí, la conciencia del individuo (que inicialmente fue uno y ahora son dos que comparten un vínculo ineludible) se ha escindido en dos seres físicamente distintos que la comparten y la padecen. Y esta es la principal razón por la que ambos, prácticamente, devienen en un solo ser, con una única consciencia en dos cuerpos diferentes. Por lo que podríamos interpretar que esta, de hecho, se trata de una consciencia colectiva, que se ha duplicado; al igual, que la enfermedad: el cáncer terminal que padece el protagonista –al que milagrosamente ha sobrevivido– y se reproduce también en el clon. Preocupación que se revela cuando el representante del laboratorio Sigmund Klein lo busca para discutir los pormenores del convenio de la clonación:

“[...] el pronóstico para mi cáncer era feo. Y entonces aparece este caballero con terno azul oscuro a delgadas rayas grises y chaleco lila y me propone donar unas células (de las sanas, naturalmente) para ser clonadas.

–¿Mi doble no nacerá con cáncer? – le pregunté.

–Esa es una de las cosas que queremos averiguar” (Adolph 2003: 11).

En tal sentido, el cáncer se torna una constante para el personaje, quien no deja de mencionarlo y sentirse condicionado por él. Las decisiones y el rumbo que tomó fueron en base a la enfermedad, la que no solo le afectaba orgánica sino, además, psicológicamente, porque una persona que se sabe convaleciente de ninguna forma puede ver la vida con plenitud ni esperanza; en otras palabras, es un muerto en vida, como tantos otros que Adolph ha retratado en sus libros, trasluciendo “[...] una visión poética de la limitada existencia de sus personajes [...] y de su ubicación en el mundo actual: un mundo de innovaciones tecnológicas, de convencionalismos y de derrotas” (Romero 10), comenta el crítico peruano Alex Romero, apreciación que adquiere sentido al ponerla en diálogo con la enfermedad terminal que padece el individuo original. Como punto medular, el cáncer del protagonista

da cuenta, en primer lugar, de la poca esperanza de Adolph en el mundo, por medio, fundamentalmente, de personajes apocados, llenos de conflictos y calamidades que, si bien tienen aspiraciones y ciertas motivaciones, estas nunca llegan a cumplirse y lo único que les queda es la ruindad de su día a día. Así, el tema del doble también enfatiza la calamidad en el presente relato, puesto que ahora está duplicada.

Y eso se siente en cada página, en cada instante: zozobra e, inclusive, melancolía al haber presenciado esta pequeña muestra de lo que realmente puede ser la existencia: un calvario. Los cuestionamientos nos invaden por doquier. Y esa es una de las principales intenciones del escritor, como él mismo lo admite en la entrevista que sostuvo con Wolfgang Luchting: “Logros: dejar al lector preocupado, sorprendido, pensativo, un poco más completo y más humano –o sea más dubitativo– que antes” (Luchting 115). Reafirmamos de ese modo que *Los fines del mundo*, a pesar de su enorme distancia temporal, es una obra que continúa con su impronta *neofantástica* y con la exploración –que inició en su etapa clásica de los años 60 y 70– del gran enigma que es el universo y el ser humano como componente integral del mismo y como una entidad autónoma y conflictiva. En virtud de lo expuesto, coincidimos con los estudios publicados que sostienen que *Los fines del mundo* es, en definitiva, una alegoría de la condición humana de inicios del siglo XXI, donde una tecnología alienadora ha proliferado, las epidemias se han propagado y los intereses económicos han prevalecido en detrimento del ecosistema y el bien común. El fin del mundo puede estar ocurriendo en cualquier esquina o en alguna mente que ha claudicado. El investigador limeño Daniel Carrillo Jara apunta hacia la misma dirección, en un artículo donde interpreta el cuentario en referencia:

Estos elementos nos confirman que para José B. Adolph el fin del mundo no coincide con una desgracia mundial, sino con pequeñas tragedias íntimas vinculadas a la ruptura de los vínculos interpersonales. Es decir, en el libro se presentan relaciones marcadas por un pasado intenso, pero que fracasan en el presente por diversas circunstancias. [...]. Quizás la consecuencia más sombría de esta afirmación es comprobar que no debemos esperar, ya que -lentamente- todos los días sucede el fin del mundo (Carrillo 153, 154).

Así, frente a los peligros latentes que amenazan su prevalencia, el ser humano pretende inmortalizarse por medio del desarrollo tecnológico. Y, como consecuencia lógica, no puede haber elemento más idóneo que un doble hecho a nuestra imagen y semejanza, el ícono y la plasmación del ansia del ser humano de no abandonar la Tierra. Revisemos la reveladora escena final del cuento que respalda esta interpretación.

“Era un gentil abogado de terno azul oscuro de delgadas rayas grises y chaleco lila que le propuso clonarlo por una suma muy, pero muy rebajada. Dijo algo así como «viejo cliente». Y cuando le pregunté, primero divertido y luego alarmado, qué edad tendría ese abogado, mi clon me dijo que era un hombre más bien joven, sin canas ni arrugas. «Debe ser hijo del que te contactó a ti», tartamudeó. «A veces los hijos hasta visten como su papá». «No», pensé. «No es su hijo». En voz alta le dije: –No aceptes reproducir un cáncer. No sé si me hará caso” (Adolph 2003: 19).

Si este abogado también ha sido clonado, no es descabellado suponer que miles (o millones) de personas más han tenido la misma suerte. En consecuencia, comprendemos que la propuesta de fondo de la narración no era la duplicación de una sola persona, sino de legiones (quienes posean los recursos) que han encontrado la posibilidad de perennizarse por medio de replicantes que garantizarán su continuación eternamente. Al igual el alma fue un doble cuya utilidad era impedir nuestra desaparición definitiva, los clones son los nuevos sosias que ahora cumplen la misma función. Y la rueda de repeticiones permanece intacta. Si los preceptos religiosos han perdido fuerza y la idea de un alma inmortal ya no es convincente, hemos encontrado otro Dios en quien creer y aferrarnos: la tecnología. Nos hemos convertido en una sociedad tecnologizada y deshumanizada, que está lejos de pensar en comunidad, porque si las necesidades propias (gracias al desarrollo científico) están resueltas de antemano, no hay consciencia de las desigualdades ni de las necesidades, o siquiera de la existencia, del otro. Lo que, según el crítico Christian Espinoza Calle, tiene como consecuencia dejar de luchar por la sobrevivencia y el bien común, porque la vida fácil y cómoda ahora se da por descontada:

Como la vida ofrece de alguna manera la posibilidad de captar el sentido en lo que esta tiene de hecho o suceso, al verse prolongada indefinidamente como posibilidad, conlleva una característica de no lucha por la supervivencia, la superación de la muerte. La posibilidad irremediable de que el fracaso humano se repita una y otra vez, pero al mismo tiempo, infinitamente también, la posibilidad eterna del éxito en lo que se quiere conseguir (Espinoza 48).

Nótese que, algo más revela la última escena: finalmente el clon también desarrolla cáncer. Ahora comprendemos por qué la inserción de este tema aquí por parte de Adolph. Nuestra lectura es que, más allá de representar personajes arruinados, para el autor, la humanidad entera está enferma y no se da cuenta que, al inmortalizarse, asimismo, todo el mal que acarreamos, todos nuestros errores, toda nuestra abyección continuará eternamente e irá proliferando, como el cáncer del protagonista que ha sido heredado ahora por su doble.

## 2.4 Mundos paralelos y el doble como enlace e ilusión en “Puente”

“Puente”, pieza perteneciente al quinto cuentario de Adolph, *Mañana fuimos felices* (Lima, 1974), al más puro estilo de las ficciones fantásticas comienza describiendo una situación ordinaria, pero de una atmósfera mortecina y difusa que nos levanta la sospecha de que lo insólito ronda cerca. Un narrador Yo protagonista se presenta (sin revelar su nombre) como un joven de 28 años de edad que se muda a un departamento en algún distrito de Lima; cosa que tampoco es esclarecida y la ciudad solo es referida borrosamente, como comenta José Güich en su ensayo “Lima en la narrativa peruana: los escritores y su relación con la ciudad”:

[...] la capital también está presente como marco de referencia, aunque hay una heterogeneidad apreciable en esa representación: perfiles a veces más concretos y que aluden a una Lima pauperizada, y en otros, un tanto difusos, fantasmales o apenas sugeridos, pues solo es el escenario para la experiencia transgresora que implica lo fantástico (Güich 2015a: 165).

Este sujeto protagonista, asimismo, no demuestra llevar una vida pomposa. Tiene un trabajo convencional, una novia a la que ve poco y con quien sostiene recurrentes pleitos. Un hombre simple y normal, cuya mudanza ha destacado al punto de que empezó a escribir un diario a partir de aquel evento. A pesar de su simpleza, demuestra gran curiosidad por lo que ocurre a su alrededor e inquietudes fuera de lo común. Un día, sin nada mejor que hacer, se queda observando a un vecino de un departamento frontal, quien comienza a mostrar un comportamiento llamativo: “Ojeadita al viejo. Parece que habla solo. Pobrecito. A mí ya me falta poco. Escribir un diario viene a ser lo mismo” (Adolph 1974: 50). Así, decide espiarlo sistemáticamente y registrar en su diario (con el fin de ofrecer credibilidad a los hechos) todo cuanto otea del extraño vecino. Pasan los días y el caso del anciano se vuelve cada vez más bizarro e interesante. En otro avistamiento importante, descubre:

Los ordena, saca uno, lo pone sobre la cama, lo mira un rato y lo agarra y extiende en la mano como si se lo pasara a una mujer. Sale del cuarto con el vestido, lo pierde de vista y regresa sin el vestido. Voltea la cabeza, como si contestara a alguien que le habla desde la sala-comedor o desde el baño (Adolph 1974: 50).

Ante semejante cuadro, su desbordante curiosidad lo instó a visitarlo con cualquier pretexto y entablar conversación con él. Supo que el vecino se llamaba Ramiro, pasaba los sesenta años, era jubilado y tenía una esposa joven que andaba de viaje. De forma súbita, al

viejo le surgió la idea de que el protagonista conozca a su mujer cuando vuelva. Se pusieron de acuerdo y pactaron un encuentro. El día en cuestión, el anciano lo invitó a pasar al dormitorio porque su esposa estaba en cama algo indispuesta, pero igual quería conocerlo. Y esto fue lo que ocurrió:

Entramos a su departamento. En el dormitorio había una cama, la misma cama que yo veía desde mi ventanita. Y estaba vacía. ¿Acaso había yo esperado otra cosa?, me pregunté en cuanto vi ese impresionante agujero blanco en la vida del viejo, y ahora en la mía. [...]. Me miró y me dijo algo extraordinario: Discúlpeme, amigo. Me olvidé de todo. Sufría mucho y me olvidé de todo. –¿Quién sufría?– le pregunté, –¿Usted o ella? Ella, me replicó. Yo también. Pero no se preocupe. Yo sé que usted no la ve. Me había olvidado de todo eso. Le agradezco mucho que haya venido, me ha ayudado mucho; también la ha ayudado a ella (Adolph: 1974: 52).

Es así como, nos enteramos que Soledad, la esposa de Ramiro, de hecho, había fallecido hace varios años y lo que se aprecia son materializaciones temporales de ella en esa habitación. Por ende, el cadáver de Soledad (“Ella”) –que ha pasado a ser un objeto inanimado– súbitamente ha recobrado vida en dichas materializaciones; entonces, la normalidad de la narración comienza a resquebrajarse. El estupor y el absurdo se hacen presentes ante la imposibilidad de comprender a cabalidad lo que está ocurriendo, puesto que, bajo la acepción del teórico francés Jean Fabre: «(...) dès que l’objet prend vie –tout maléfice le pénètre, l’anime et le vivifie –le voici personnage, un actif<sup>61</sup> » (Fabre 230) y, así, el objeto inanimado que ha cobrado vida se convierte en un personaje preponderante. Y ello le hace sospechar al protagonista de la irrealidad, de la quimera que empieza a envolverlo, quien cuestiona y problematiza este desfase de la realidad. Es de esta forma que la técnica de este relato –que se aleja de los cánones del fantástico moderno o *neofantástico*– responde un poco más a los cánones del fantástico clásico y, sobre todo, a los del tercer paradigma del género: el fantástico posmoderno. En primer lugar, “Puente” ostenta rasgos del fantástico clásico porque el hecho inaudito que describe no es normalizado por parte del sujeto, sino que, al contrario, le genera un profundo desconcierto. En términos de Ana María Barrenechea en su conocido trabajo *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, realiza una interpretación propia de aquello que, para Todorov, es la esencia de lo fantástico: la vacilación:

---

<sup>61</sup> [...] tan pronto como el objeto cobra vida –cualquier maleficio lo penetra, lo anima y lo vivifica– he aquí un personaje, un activo. (Traducción nuestra).

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea 2007a: 61).

Los días transcurrieron y el asombro e incertidumbre del sujeto iban en aumento. En busca de certezas, resueltamente decidió volver al departamento del veterano y hablar con él. La respuesta que obtuvo, lejos de ayudarlo en su cometido, ahondó aún más su desconcierto:

–No es que se me aparezca mi mujer”, me dijo. No es tampoco que yo esté loco. No, le dije. Pero, ¿cómo es la cosa? ¿Por qué la gente no la ve ni la oye? ¿Y en el cementerio no hay un nicho con su nombre? [...]. –Mire, me dijo, parece que no hay mundo real ni mundo irreal, sino planos y dimensiones diferentes de la realidad” (Adolph 1974: 54).

Por consiguiente, la confundida voz narrativa se encuentra frente a tres posibilidades distintas para explicar el hecho anómalo que presencia, descartando que sus propias facultades mentales no hayan sido afectadas y todo sea producto de alucinaciones suyas. Así, tenemos:

Opción a) Ramiro es un demente y nunca ha existido la supuesta esposa.

Opción b) Ramiro simplemente le está jugando una broma al protagonista con la ayuda de una mujer, que aparecerá más adelante, quien finge ser la esposa.

Opción c) Ramiro está cuerdo y no miente. Su versión es cierta. Existe, al menos, una dimensión además de la nuestra y ambas son reales.

Todas estas opciones ofrecen una explicación, hasta cierto punto, razonable y encierran un absurdo a la vez. Lo que queda claro es que se ha problematizado sobre la coexistencia de lo posible e imposible dentro del universo ficcional y, de ese modo, el efecto fantástico, una vez más, se ha consumado. “Es conveniente, desde la perspectiva de la producción de discursos, emplear el vocabulario fantástico como una “manera de hablar” [...] en la que se hace referencia a situaciones narrativas que, en la literatura ficcional, introducen lo sobrenatural o lo no natural” (Mignolo 1986: 16), observa Walter Mignolo en un estudio donde ubica lo fantástico en el gran contexto del realismo mágico en nuestra región; así, “la manera de hablar” en “Puente” da cuenta de que estamos frente a un enigma y como lectores activos, aceptamos el desafío de resolverlo.

Ahora bien, debemos tener claro que, como hemos tratado de demostrar hasta ahora, estamos frente a una ficción fantástica, por lo que ni la opción a) ni la opción b) son válidas

bajo esta acepción. Una mirada más incisiva diría que quizá, efectivamente, no lo sea y las mencionadas opciones sí son posibles. Siendo así, la respuesta continúa siendo desfavorable. Reflexionemos un poco en ello. En primer lugar, descartamos la opción de la broma por considerarla absurda y descabellada. Empero, aquí se abre una subvariante: la pareja es real, efectivamente hay una brecha generacional importante entre marido y mujer, por lo que eligen al protagonista como sucesor de Ramiro cuando no esté (que será pronto). Siendo así, carecería de sentido por completo la parafernalia de los distintos planos en lugar de hacerle la propuesta frontalmente. Es posible, a pesar de todo, que hayan optado por contarle esta historia fabulosa, pero entonces no se explica todas las ocasiones que el protagonista espiaba en secreto su habitación y no vio a la mujer sino cerca del final. Por último, la variante de la locura del veterano queda descartada completamente porque, un tercio antes del final, el protagonista logra ver a la esposa y, como ya hemos descartado la posibilidad de la broma, es inadmisibles que ambos personajes compartan la misma locura. Por lo tanto, concluimos que la única posibilidad válida, que tiene menos fisuras y conserva intacta la interpretación sobrenatural, es dar por cierta su explicación y definitivamente se ha producido un sisma en nuestra asimilación de la realidad. Esta concepción de captar explícitamente el mensaje de una obra fantástica es defendida por varios expertos de la materia. Así, por ejemplo, la filósofa e investigadora griega Flora Botton, en su trabajo *Los juegos fantásticos: Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, apunta:

En cuanto al lenguaje de lo fantástico, lo primero que se debe decir es que, en la lectura del texto fantástico, hay que cuidarse mucho de las interpretaciones. Es decir que la lectura, para que el texto pueda cumplir sus funciones, debe ser hasta cierto punto una lectura ingenua. [...]. El texto fantástico pertenece al tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal (Botton 49).

Si tomamos esta explicación en sentido literal, podemos colegir que –ya como una constante en la concepción literaria de Adolph– posee un cariz ontológico (en cuanto a lo tangible y material) y místico (en cuanto a lo intangible e inconexo que también nos rodea) entreverado en sus páginas. Podríamos, de esta forma, considerar a “Puente” como una pieza alegórica sobre lo extraño del universo; puesto que intenta traslucir lo que ha permanecido oculto para nosotros del cosmos que nos rodea. Esta sutil impronta del escritor germano-peruano es advertida por Juana Martínez cuando afirma: “En otros cuentos se opta por desprenderse de ataduras referenciales inmediatas para reflexionar sobre problemas de orden metafísico o detenerse en especulaciones literarias. Esto ocurre especialmente en algunos

cuentos de José B. Adolph (1940)” (Martínez 2001: 5). Nos hemos sumergido, pues, en las profundidades de un universo ambivalente sobre el cual, Ramiro explica a nuestro protagonista su funcionamiento con mayor detalle:

Yo capté bien, pero me fue explicando. Total, vendría a ser algo así como que junto al universo físico hay otro universo paralelo, que vendría a ser el síquico. O sea que hay una especie de mar psíquico, del cual el espíritu del individuo no es más que una olita, que a veces da su saltito en el aire (mientras vivimos físicamente) y luego cae de vuelta a la sique universal o cósmica (Adolph 1974: 54).

En consecuencia, desde la concepción del viejo, existen dos dimensiones paralelas claramente diferenciadas. Una esencial, intangible, donde anidan las fuerzas psíquicas inmatrimiales del cosmos, es a donde vamos cuando fallecemos, es, lo que en otras concepciones llaman, el más allá, todo lo que está fuera de nuestra vista y entendimiento (a partir de ahora llamaremos dimensión, plano o esfera metafísica o extra-física, acogiendo sus términos); y, otra, material, tangible, donde estas fuerzas toman forma por un lapso determinado; allí es donde nos encontramos los seres humanos que respiramos (a partir de ahora llamaremos dimensión, plano o esfera física o material). Más adelante explica que él, como pocos seres de este plano, es capaz de desplazarse de una dimensión a otra: “Yo he aprendido a bucear, me dijo, sin dejar de ser olita. Estoy en ambos universos a la vez, eso es todo. (Adolph 1974: 54). Por qué posee esta facultad lo explicará más adelante. Lo concreto es que, bajo las normas establecidas de la narración, existe una notoria diferencia entre estas dos esferas paralelas que en ella coexisten.

He aquí donde “Puente” exhibe visos notorios del paradigma posmoderno (constituyéndose, de esa forma, en una pieza adelantada a su tiempo, pues, temporalmente se ubica en el moderno), dado que su composición narrativa se fundamenta en la coexistencia de dos universos autónomos; aspecto que –como veremos en el siguiente capítulo– es un distintivo de la posmodernidad (y, consecuentemente, de la literatura fantástica posmoderna), cuya premisa principal es la relativización de la noción de realidad, lo que deriva en la proliferación de diversos órdenes de realidad (o mundos alternos en literatura) que convergen, al igual que los mundos alternos, dentro de una macroestructura social o literaria. Es así como, finalmente, consideramos pertinente recurrir a la teoría de los mundos ficcionales de Lubomír Doležel para ilustrar la problemática que se desarrolla en “Puente”. Doležel hace hincapié en que, dentro del multiverso de la diégesis del texto, las distintas dimensiones que lo componen (“componibilidad” en sus términos), indefectiblemente

interactúan entre sí y la suma de todas ellas da como resultado un macro universo con distintos niveles de significado. Aquí su exposición:

La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles, llamados normalmente *mundos ficcionales*. Un mundo ficcional puede definirse de forma muy sencilla como una serie de individuos ficcionales componibles (agentes, personales). En esta definición «componibilidad» significa capacidad de coexistencia e interacción (1999c: 166).

Esos niveles de significación no pueden ser otros más que semánticos. “Por otra parte, se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación” (Todorov 25), sentencia Todorov y nos recuerda que, así como el universo está compuesto de hidrógeno y helio, la literatura y todo lo que alberga está compuesta de palabras. Y, así, la literatura representa, dibuja –por medio del lenguaje– escenarios, hechos, reflexiones o divagaciones que, en ciertos niveles, tienen parangón con el mundo real y cognoscible en el que estamos, pero, de hecho, se trata de otro completamente diferente. Por lo tanto, los textos literarios se convierten en realidades distintas y autónomas a la nuestra y cada una de ellas constituye un orbe propio o, como acabamos de ver, mundos ficcionales alternos. El semiólogo y crítico literario italiano Umberto Eco, paralelamente a las investigaciones de Pavel y Doležel, realizó sus propios estudios sobre la teoría de los mundos posibles y conviene en que estas representaciones, efectivamente, son consistentes porque se cimientan en una plataforma sólita, como es la textual:

[...] desde el punto de vista de una semiótica textual, un mundo posible no es un conjunto vacío, sino un conjunto *lleno* o, para usar una expresión que circula en la literatura sobre el tema, un mundo *amueblado*. De manera que no debemos hablar de tipos abstractos de mundos posibles desprovistos de listas de individuos (cf. Hintikka, 1973, 1), sino, por el contrario, de mundos "grávidos" cuyas propiedades e individuos debemos conocer (Eco 173).

Es por esta razón que Doležel habla de una “semántica para la temática” del doble que parte de la base de su teoría de los mundos posibles, porque, en definitiva, son mundos semánticos. La particularidad de “Puente”, por lo que consideramos adecuado ponerlo en diálogo con esta teoría, radica en que establece dos dimensiones paralelas dentro del macro universo del cuento, exhibiendo, de esta forma, la potente capacidad del lenguaje (y de la imaginación humana) de reproducirse a gran escala. Lo expuesto nos lleva a conjeturar que la semántica de los mundos ficcionales es el sustrato de la teoría doleziana del tema del doble, puesto que, hablar de realidades alternas, indefectiblemente, es hablar de personajes y sus réplicas respectivas (dobles) que habitan en cada una de ellas, las cuales influyen en la

estructura narrativa de un relato: “Nuestros comentarios se ceñirán al tema del doble en sentido estricto, y a su variabilidad dentro de la estructura narrativa. [...]. Todo aspecto y toda regularidad de la estructura narrativa puede convertirse en un factor modificante del tema” (Doležel 1999c: 170).

Es de esta forma, por tanto, que se presenta el tema del doble en “Puente”, a través de la figura de Soledad, la joven esposa de Ramiro; elemento indispensable de la composición de la estructura narrativa de la obra. Y se trata, asimismo, de un doble objetivo/fisión, puesto que el sujeto protagónico presencia una duplicación ajena. Lo explicamos a continuación. En primera instancia, huelga mencionar que conocemos su historia mediante el narrador Yo protagonista: “Y es muy linda la historia de amor que está viviendo. Me habló de ella, de cómo la conoció, del amor que se tuvieron, de la enfermedad que la mató, del pacto que hicieron” (Adolph 1974: 56). Así, sabemos que, bajo la hipótesis de su esposo, cuando Soledad falleció su esencia psíquica regresó a la matriz, es decir, a la dimensión metafísica, abandonando por completo la física. Empero, gracias a la crucial intervención del veterano, quien funge como puente entre ambos planos, ella vuelve a tener contacto y ocupar nuestra esfera física, unas veces solo como una proyección de su ser; otras, como una materialización momentánea de la persona de carne y hueso que fue: “Alguna vez ha dejado inclusive huellas materiales, agregó. Parece que en determinados momentos se reconstruye físicamente” (Adolph 1974: 58).

Es así que, el esposo no ve a Soledad, sino a su duplicado. Este accidente metafísico, que ha derivado en la materialización de su esencia en la dimensión física, ha construido un segundo ser a partir del original (que definitivamente ya ha dejado de existir). Esta postura, que defiende el hecho de la unicidad del ser y su valor de único, es categóricamente defendida por el filósofo y teórico francés Clément Rosset, quien sustenta que cuando morimos únicamente nosotros lo hacemos, no el alter ego: “Esta fantasía de ser otro cesa con toda naturalidad con la muerte, porque soy yo quien muere, y no mi doble: la célebre frase de Pascal («Moriremos solos») designa bien esta unicidad irreductible del ser frente a la muerte” (Rosset 92). No obstante, la segunda Soledad ha sido desarrollada a partir de las características físicas y, sobre todo, emocionales de la original y representa todo lo que la primera simbolizaba cuando vivía. Por consiguiente, aquí se cumple el precepto doleziano que advierte la enorme posibilidad de que exista una incorporación del mismo personaje

(doble) en cada mundo ficcional que proponga la historia, modalidad (o tema), como ya hemos visto, que se conoce con el nombre de *Orlando*:

El rasgo de componibilidad es crucial, pero insuficiente para la representación semántica del tema del doble: debe complementarse con el concepto de identidad personal. Se obtienen tres temas afines de las manipulaciones de la componibilidad y la identidad personal: a) el mismo individuo, es decir, un individuo marcado por el rasgo de identidad personal, existe en dos o más mundos alternos. Este tema, popular en la mitología bajo el nombre de reencarnación, se llamará *el tema de Orlando* (1999c: 166).

Como podemos observar, el autor checo hace mención recurrente de este concepto de “componibilidad” el que, a su modo de ver (y también nuestro), resulta medular para la correcta articulación de la teoría de los mundos ficcionales en sí y también en diálogo con el tema del doble. La relevancia de la componibilidad radica en que, al hablar de esferas paralelas, se entiende que todas ellas forman parte de una macroestructura o macro universo superior y, consiguientemente, todas ellas, de alguna u otra forma, en algún momento, se relacionan entre sí y dejan de operar aisladamente. Por tanto, esta macroestructura es componible, es decir, es un todo que se conforma ensamblando varios componentes. Estos componentes (y una misma obra literaria puede albergar tantos como requiera) son los distintos mundos alternos que conforman una gigantesca batería (y no actúan como realidades dispersas e inconexas). En suma, su operación en conjunto es imprescindible.

Esta es la razón por la que el tema del doble, en su procedimiento de *Orlando*, resulta fundamental para establecer dicha interrelación entre los distintos mundos ficcionales que un texto propone, porque precisamente gracias a un doble que se repite en todos ellos (e inclusive se desplaza de uno a otro, como en el presente caso) tales dimensiones o componentes tienen contacto y diálogo entre sí. Este aspecto puntual ocurre, como podemos apreciar, en “Puente”. Desde el título mismo, el texto nos sugiere que uno de sus temas centrales es la comunicación (puente) entre las dos esferas que representa. Y el elemento que permite esa comunicación, el nexo entre ambos, es la singular pareja. Primero por medio del esposo, Ramiro, quien afirma tener la capacidad de desplazarse (de “bucear”) de una a otra y, además, por medio del replicante de Soledad, quien también, a pesar de pertenecer al plano metafísico, pernocta en el físico y hace posible la conexión. Así, su paso y frecuentes visitas al plano material ha hecho tomar consciencia a dos seres mortales, como el viejo y el protagonista, acerca de que definitivamente existe otra esfera más allá de esta, descomunal e ininteligible, que palpita y respira muy cerca de nosotros y que, cada vez con más fuerza, nos

hace sentir su presencia. A este proceso que acabamos de describir, el ser humano, dando golpes de ciego, ha alcanzado a denominar como lo fantástico; porque, en definitiva, en “Puente” el tiempo y el espacio se resquebrajan, generando una abertura a lo inimaginable. Esto sucede porque, desde la apreciación de Juana Martínez, el tiempo y la eternidad (conceptos estrechamente vinculados con lo fantástico) son temas cruciales en la obra de lo sobrenatural del autor germano-peruano:

José Adolph es uno de los escritores más prolíficos del Perú actual, cuya producción cuentística se diversifica entre tendencias realistas y fantásticas. En sus narraciones fantásticas expresa sus obsesiones sobre el tiempo y la eternidad. No son casuales los títulos de algunos de sus libros como *Mañana fuimos felices* o *Cuentos del relojero abominable* (Martínez 1991: 153).

En consecuencia, tanto para los lectores como para la voz narrativa, la atmósfera de la narración continúa siendo nebulosa pese a las elucidaciones que se han arrojado hasta el momento. Así, con el fin de descifrar la naturaleza del sosia y de las dimensiones alternas, el narrador-protagonista continúa indagando en la vida de su atípico vecino. Y se ha ido enterando de algunos hechos interesantes:

Él me dijo que las partículas subatómicas existen fuera del espacio-tiempo normal. [...]. O sea que, teóricamente al menos, no es problema que una fuerza síquica pueda reordenar la materia a partir de ciertos niveles subatómicos. Eso, dicho sea de paso, responde problemas hasta hoy irresueltos, como los de los *poltergeister*, lo de la telekinesia (Adolph 1974: 60).

Esta alucinante explicación, sea factible o fabulosa, da cuenta de algo fundamental: para que el segundo yo de Soledad emerja, se materialice, fue preciso que ella muriera primero. Aspecto que podría orillarnos a relacionar esta situación con la nigromancia o el espiritismo, dado que el doble de la fallecida esposa bien podría ser un espectro. Sin embargo, esta posibilidad es negada rotundamente por su interlocutor ante el ya convencido protagonista:

Él me recaló que no cometiera el error de los espiritistas que creen que se trata de muertos que vuelven. No, me aseguró don Ramiro, los muertos están bien muertos. Lo que se conserva, en una dimensión extra-física, es la impronta, la huella de una sique individual en la sique colectiva, y ese resto de la sique individual puede, bajo ciertas circunstancias muy especiales (un gran amor, una gran pena, un gran odio) individualizarse de nuevo en ciertas ocasiones (Adolph 1974: 59).

Es así que, el relato se aparta por completo de lo esotérico y evita cualquier especulación e interpretación al respecto. Acá no existen fantasmas, sino fuerzas psíquicas; tampoco hay almas, sino siques individuales que dejan de ser colectivas y se materializan por

unos instantes en la dimensión física. Empero, nada de esto desdice la segura existencia de la muerte. El veterano lo reconoce en un momento revelador de la historia:

La muerte existe, me dijo él. Cuando el chispazo en este universo se termina, la partecita que pertenece al cosmos regresa a él. [...]. Una partecita de la sique, me respondió. O sea, en el lenguaje antiguo, no es toda el alma, sino la parte que continúa vinculada al cosmos. No es resurrección, ni una reencarnación, ni una continuación de la vida física. Es otra cosa: es la devolución al océano de la parte de agua que nos prestó (Adolph 1974: 55).

De esta manera, la conexión de ambos planos no se realiza por un medio espiritista porque precisa del alma humana para llevarla a cabo. De igual modo, tampoco hay restitución corpórea, o transmigración de las esencias, por la misma razón. Lo que nos recuerda esta sentencia de Michel Viegnes « ans la littérature ou toute autre forme d'art, le fantastique est assez peu compatible avec le sacré<sup>62</sup> » (Viegnes 224). Así, el contacto que se produce entre la esfera física y la extra-física, es por medio de un enlace, un puente. Para comprender a cabalidad lo que esto quiere decir, volvamos a chequear la siguiente cita: “Estoy en ambos universos a la vez [...]. Cosas así logra el amor, me dijo. El amor y el odio son las dos emociones síquicas más fuertes y por ello son capaces de hacer de puente entre los dos universos” (Adolph 1974: 54). Colegimos, entonces, que el amor es otro de los temas centrales de la obra y, recién, es revelado en los párrafos finales. En primer lugar, porque su idea tiene una influencia decisiva en el decurso de todos los acontecimientos. En segundo lugar, no solo porque su fuerza e intensidad hacen posible la materialización de Soledad en nuestro plano, sino, además, porque este sentimiento no será experimentado únicamente por Ramiro. El sujeto protagonista –a medida que se adentra en la situación– experimentará el sentimiento con la misma intensidad. Por desgracia, no se trata de un amor benigno, sino de un amor que lleva a la destrucción a aquellos que han sucumbido ante él. En otras palabras, es un amor que opera en conjunto con la muerte. Así, a entender de Elton Honores:

[...] Eros y Tánatos sirven también como clave de lectura para leer muchos de sus textos. El amor como pura liberación erótica, más allá de los tabúes y la moral; y la muerte como dadora de sentido a la existencia humana, serán dos constantes en su obra (Honores 2010a: 179).

Transcurren los días, hecho que podemos constatar en su diario, y el protagonista tiene un trato cada vez más íntimo con ese hogar y eventualmente, como podíamos prever, conoce a Soledad, al principio por fugaces y borrosos instantes y luego por lapsos más largos

---

<sup>62</sup> En la literatura o en cualquier otra forma de arte, lo fantástico no es muy compatible con lo sagrado. (Traducción nuestra).

y con mayor claridad. Sin cuestionarse más, un día declara para sus adentros: “Ya sé lo que me pasa. Me he enamorado” (Adolph 1974: 60). En tal sentido, el amor se convierte en el motor y el impulso de los personajes para todos los actos que comenten. Para él, su amor por el doble de aquella mujer se ha convertido en una obsesión; mientras que, para el viejo, es un sentimiento genuino y desprendido, a un punto tal que cada una de sus acciones sean por y para Soledad. Así, de forma impactante, y no menos sobrecogedora, “Puente” finaliza:

Me despedí de don Ramiro. Le conté que volvía a la pensión mientras encontraba otro departamento. Me abrazó muy estrechamente. Y cuando yo me iba, me detuvo junto a la puerta, y me dijo: Soledad lloró anoche. Ante mi silencio triste, Ramiro añadió: ¿Recuerda usted que le dije acerca del amor como puente entre los universos? Sí, le dije, sin comprender hacia dónde iba. Mire usted, me dijo, yo tengo sesentiún años. Usted tiene menos de treinta. Espere un poco, me dijo don Ramiro (Adolph 1974: 62).

En una lectura a fondo de este conmovedor cierre, podemos inferir dos aspectos salientes. Por un lado, si en algún momento sospechamos de una conducta narcisista de parte del veterano, este final lo descarta, puesto que ningún narcisista se sacrifica o piensa que el objeto de su satisfacción sea para alguien más. Tampoco, y eso nos queda claro, le interesa la suerte del joven. Sin lugar a dudas, él solo piensa y procura en el bienestar de Soledad. Le preocupa qué será de ella una vez que él haya partido donde, con total seguridad, no podrá alcanzarla. Eso nos lleva a la segunda inferencia, continuando con la profundización de la lectura, nos preguntamos ¿por qué le interesa tanto un sucesor para Soledad? Y, entonces, nos respondemos: porque ella precisa de un puente para continuar apareciendo en el plano físico o, más grave aún, para seguir existiendo. Es probable, continuando con nuestras cavilaciones, que al no haber podido abandonar completamente esta dimensión, Soledad se encuentra en una especie de limbo entre ambas, por lo que, la existencia de un enlace, implica, necesariamente, su permanencia en cada una, es decir, que sin puente Soledad no existiría en ninguna de las dos esferas. Desde luego, cuando nos referimos a Soledad en ambos planos, nos referimos a ella en uno y a su duplicado en otro. La teoría de Rosset se detiene en esta interesante cuestión, sobre la que sentencia:

Lejos de trabajar para desembarazarse de su imagen, de considerarla como una pesada carga paralizante, el héroe romántico invierte en ella todo su ser y, en definitiva, sólo vive en la medida en que su vida está garantizada por la visibilidad de su reflejo, la extinción del cual significará la muerte. [...] necesita a toda costa un testimonio exterior, algo tangible y visible que lo reconcilie consigo mismo. Completamente solo no es nada. Si un doble no le garantiza su ser, deja de existir (Rosset 103, 104).

Todo esto explica el por qué Ramiro, de pronto, comienza a comportarse tan atento con un tipo que acaba de conocer; hacerle partícipe cada vez más de su rutina, de su hogar y de su alucinante vida; y, esa insistencia en presentarle a su esposa. Inferimos, asimismo, que toda esta maniobra es únicamente suya (quien anhela evitar que la esencia psíquica de su compañera se extinga) y no la ha comentado con nadie. El alter ego de Soledad no tiene la menor sospecha de lo que su esposo está fraguando, así como tampoco se imagina ni se preocupa de su eventual desaparición (una vez que él muera). Prueba de lo conjeturado es su reacción de asombro y desconcierto cuando, finalmente, los tres personajes se reúnen y pueden mirarse por primera vez (hecho que ahora es posible –al contrario del inicio del cuento– por el amor que el protagonista ya siente por ella):

Entramos al departamento, y vi que del dormitorio, con una sonrisa cansada y resignada, salía ella. Los tres, de pie en el centro de la sala-comedor, nos miramos en silencio. Este es el joven del que te hablé, dijo don Ramiro. Se me llenaron los ojos de lágrimas. Extendí una mano; ella se volvió, silenciosa, y huyó al dormitorio (Adolph 1974: 61).

A pesar de la abrupta despedida, ya se había dado el paso decisivo y el vínculo entre el sosia de Soledad y el sujeto protagonista. Por consiguiente, debemos suponer que ante la propuesta de “espere un poco” por parte del viejo, el protagonista accedió gustoso y, por ende, el plan dio resultado. Plan que el doble de Soledad –insistimos– desconocía por completo, quien únicamente actuaba con ingenuidad bajo sus propios parámetros. Esto nos hace caer en cuenta que, de hecho, a lo largo de la historia, este personaje no hace otra cosa que mantener un comportamiento de autómatas, completamente mecánico, poco emotivo o impredecible, en otras palabras, no humano. Sin duda, entonces, existe una distancia enorme entre la Soledad, mujer de carne y hueso prematuramente fallecida, y su segundo yo, su representación, su plasmación momentánea en la dimensión material. “¿Entonces ella sería una proyección fabricada por usted mismo? Le pregunté a don Ramiro. A medias, me respondió. Es decir, ella no podría reconstruirse sin mí, que soy su puente con este universo” (Adolph 1974: 59), reconoce el veterano en un punto álgido de la narración y, de ese modo, comprendemos que –por más similitudes, externas e internas, conserve el doble con relación al original– no es él, porque cada ser (y Soledad no está exenta de esta norma), en definitiva, es único. Consideremos las argumentaciones que hace Rosset a este respecto:

Esta estructura fundamental de lo real, la unicidad, designa a la vez su valor y su finitud: cualquier cosa posee el privilegio de no ser más que una, lo cual aumenta infinitamente su valor, y el inconveniente de ser insustituible, lo cual disminuye infinitamente su valor. [...].

En el desdoblamiento de la personalidad, la verdadera desgracia consiste, en el fondo, en no poder jamás desdoblarse de verdad: quien es acosado por el doble no tiene doble. Para la asunción del yo por parte del yo debe darse como condición fundamental el renunciamiento al doble (Rosset 77, 85).

La tesis central de Rosset se fundamenta en la premisa de que el sujeto, definitivamente, es único e irrepetible (insustituible) y que, por tanto, la duplicación resulta impropcedente, puesto que aquella entidad, automáticamente, se convierte en otro ser autónomo y distinto del original, pese a sostener ciertas semejanzas en rasgos físicos o caracteres de personalidad. Revisemos nuevamente este crucial fragmento de “Puente” (ya referido en la página 170) que, consideramos, arroja luces a esta nueva óptica: “Alguna vez ha dejado inclusive huellas materiales, agregó. Parece que en determinados momentos se reconstruye físicamente” (Adolph 1974: 58). Esta frase es contundente. Definitivamente, la Soledad original ha desaparecido y de ella no queda más que proyecciones (con cierto grado de autonomía) que conforman su doble y, si continuamos con lógica las elucidaciones de Rosset, concluimos que, si cada ser es único e insustituible, ese duplicado que aparece con su imagen no es más que una ilusión la que, al más puro estilo de los magos ilusionistas, nos ha engañado, haciéndonos creer que es real. En suma, Soledad ya no existe, solo queda su doble, que es una alucinación, una representación falaz que nos desvía de lo auténtico. Así, gracias a la magia de la percepción, nuestros sentidos han sido burlados. Sin embargo, una ilusión no tendría efecto sin espectadores que se dejen llevar por la fantasía y la den por cierta. Por lo tanto, para que el número sea un éxito, es tan importante la eficacia de la mentira como la credulidad de su destinatario, es decir, de un iluso, quien, consciente o no, tome la mentira como verdad. Rosset lo sintetiza de esta forma:

Así, el iluso convierte el acontecimiento único que percibe en dos acontecimientos que no coinciden, de tal manera que la cosa percibida es desplazada y no puede ser *confundida con ella misma*. Todo sucede como si el acontecimiento estuviese mágicamente escindido, o, más bien, como si dos aspectos del mismo acontecimiento adquirieran cada uno existencia autónoma. [...]. Esta «pereza mental» consiste esencialmente en separar en dos lo que es uno (Rosset 17, 18).

Así, podemos deducir que tanto Ramiro como el protagonista son dos ilusos que – cegados por ese amor desbordado que sienten por Soledad (por la original, suponemos)– han recusado el inexorable (y único) hecho de que ella ha muerto y han autenticado la ilusión que Soledad, mediante su alter ego, aún continúa viva. No les importa que apenas puedan contemplar esa imagen ilusoria unos instantes; los dos, se dejan engañar y son felices con

ello. Y si alguien les hiciera ver el engaño no lo escucharían, simplemente no lo ven, porque el iluso: “[...] escinde el acontecimiento único en dos acontecimientos: no está enfermo de ceguera, sino de *ver doble*” (Rosset 19).

No obstante, esta desalentadora verdad (que no es concientizada por los personajes, pero sí por los lectores) no es la única inquietud que presenta “Puente” (la que también solamente es advertida por los lectores), sino, además, el hecho de que una ilusión haya engañado a dos hombres con tanta facilidad. De esta manera, sospechamos que la realidad está llena de ilusiones o, peor aún, la realidad misma es una ilusión (la posmodernidad se encarga de remarcar esto y, consecuentemente, acá encontramos un segundo elemento posmoderno en esta pieza). Este entendimiento presupone que todo cuanto nos rodea, no es más que una colosal puesta en escena donde lo real y palpable ciertamente no están garantizados. En el entramado de la dimensión física también existen ranuras por donde la ficción se cuela, invade y altera nuestra concepción de lo real. De igual modo, no olvidemos que estamos hablando de dos realidades paralelas, dos mundos ficcionales (autónomos y legítimos) que coexisten en la macroestructura del relato y que tienen al doble, en su modalidad de *Orlando*, como el elemento que permite su comunicación (a pesar de que el segundo yo de Soledad sea una ilusión en nuestro orbe). Esto quiere decir, que, así como en el plano físico recibimos artefactos ilusorios del extra-físico, lo que ocurre aquí, en el material, también puede ser tomado como una proyección para el otro plano; porque, si reparamos en el procedimiento, *Orlando* no discrimina entre dimensiones, para él todas son perfectamente válidas y probables o perfectamente irreales e imposibles, él solo se repite en todas ellas, pero nunca se ha hablado de que hay una esfera más (o menos) real que otra. Queremos complementar estas argumentaciones con la teoría de Barrenechea, quien, propone una semántica global del texto:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan. [...]. 2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. Lo otro nos «contagia de irrealidad», como dice Borges (Barrenechea 2007a: 68).

En consecuencia, la conclusión cae por su propio peso: si la dimensión alterna, que coexiste armoniosamente con la nuestra, se ha revelado como ilusoria, no es descabellado

suponer que la dimensión en la que nos encontramos, la física, no solo se presenta sospechosa, vacua, sino y, sobre todo, etérea e ilusoria también. Es así como –por medio de un doble engendrado de las entrañas de la literatura fantástica– nuestra concepción del mundo se ha trastornado para siempre. La obra de arte, de ese modo, ha intervenido en la realidad y la ha cuestionado, haciéndonos dudar hasta de nuestra «inexpugnable» condición de ser reales y existentes.



## CAPÍTULO III: CARLOS CALDERÓN FAJARDO

### 3.1 Carlos Calderón Fajardo a partir de una nueva concepción de realidad, de la posmodernidad y de la literatura fantástica

El recorrido cronológico –dentro de la diacronía de la literatura fantástica peruana– de nuestro análisis nos conduce, en esta nueva y última instancia, a la época contemporánea (inicios del siglo XXI), hacia un autor cuya obra de filiación fantástica más notable corresponde, precisamente, a estos años: Carlos Calderón Fajardo. De esta manera, para examinar la obra literaria de Calderón Fajardo, consideramos necesario, en primer lugar, situarlo en el contexto social, histórico y cultural en el que se desarrolló y concibió dicha producción literaria. Estamos refiriéndonos, pues, a la época del posmodernismo (o posmodernidad como la denominan cada vez más autores, y esa será la denominación que usaremos de aquí en adelante, sin dejar de apuntar que ambos términos son sinónimos).

Como punto de partida, es pertinente acotar que la posmodernidad puede ser examinada desde dos visiones distintas: la primera, desde un ángulo sociológico, cultural y filosófico; y, la segunda, desde un ángulo artístico y, específicamente lo que nos concierne, literario. Comencemos, entonces, brevemente, con la visión sociohistórica de la posmodernidad, para, ulteriormente, detenernos y examinar con mayor profundidad la segunda visión, la literaria. Así, consideramos pertinente partir con el señalamiento de qué es posmodernidad, cuál es la época en la que se enmarca, el porqué de su aparición y frente o contra qué reaccionó. Al respecto, el romanista chileno-alemán Alfonso de Toro sostiene: “Bajo 'postmodernidad' entendemos un fenómeno histórico-cultural, que aparece *después* de la 'modernidad' (esta va desde 1850-ca. 1960..., de Baudelaire *a la nueva novela y nouveau roman*), es decir, en el último tercio de nuestro siglo” (de Toro 443).

Esta primera aseveración corrobora la condición ambivalente de la posmodernidad a la que aludimos líneas arriba, pues, efectivamente, se trata de un fenómeno 'histórico-cultural' en el que también está contenida la expresión artística y esa puede ser examinada de forma independiente. En consecuencia, en primer término, la posmodernidad no solo es posterior, sino que constituye una crítica a la modernidad. Aquí otra consideración de uno de los

teóricos posmodernos más importantes de los últimos años, el escritor uruguayo Jorge Ruffinelli, quien, en su trabajo *Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?*, reafirma lo ahora expuesto:

Sin embargo, el término y su concepto rebasaron por completo estos "orígenes", para constituir un discurso radical de rechazo de la modernidad y sus valores, instalando su voluntad polémica en la construcción de una nueva episteme que invierte todas las construcciones filosóficas y estéticas de la modernidad y pulveriza sus fundamentos (Ruffinelli 31).

Asimismo, es interesante observar que la posmodernidad no solo constituye una crítica a la modernidad, sino, además –debido a esa condición ambivalente que hemos subrayado–, a la vanguardia, que es el concepto de modernismo (la versión literaria de la modernidad). Observemos lo que el crítico literario norteamericano Frederic Jameson comenta al respecto: “[...] la mayor parte de los posmodernistas mencionados aparecen como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo” (Jameson 166). Sin embargo, como comprobaremos, sintetizar y definir la posmodernidad no es tan sencillo como se puede presumir con las definiciones que hemos contemplado hasta el momento. Todo ello resulta, solamente, un punto de partida del gran entramado teórico y práctico que encierra este complejo concepto. “El posmodernismo, entonces, sería una *summa*, una acumulación de circunstancias existenciales, de cotidianidad, que va delineando su propia estética. Y también su filosofía” (Giardinelli 263), advierte, el escritor argentino Mempo Giardinelli como resultado de sus amplios estudios acerca del tema. Es así que, hablar de posmodernidad de ninguna manera se reduce a una o dos apreciaciones, sino a una amplia gama de definiciones, modelos, procesos, sistemas que, fundamentalmente, constituyen un salto y una ruptura de la modernidad y, por consecuencia lógica, se ubican y fomentan el período posmoderno. Así, todavía incurriendo en cierta generalización, más allá de este primer acercamiento, la posmodernidad –al constituir una ruptura y un paso hacia delante en relación a la modernidad, y abarcar múltiples acepciones– resulta un fenómeno histórico-cultural diverso, múltiple e híbrido, con tantas significaciones y categorizaciones como expresiones manifestadas en este período.

La razón de esta condición híbrida de la posmodernidad yace en que el fenómeno ha acaecido en la época del auge de la inmediatez de la información, la proliferación de la tecnología, la globalización (en numerosos órdenes sociales) y, por ende, la universalización

de cada expresión cultural que se esté gestando en cualquier rincón del Globo. Por lo tanto, dichas expresiones ya no resultan fenómenos aislados y particulares, sino que actúan de forma activa dentro de un sistema mayor, vasto, universal y, por supuesto, heterogéneo.

Probablemente, esta sea la razón principal por la que, importantes pensadores de los años recientes sugieren que nuestra cultura, nuestro entorno y todo cuanto nos rodea ya no sean considerados como realidad de la manera que tradicionalmente era concebida, sino que, ahora, se habla de una hiperrealidad que nos envuelve. Este nuevo concepto es sumamente importante para comprender la concepción de lo real de la época posmoderna y, ulteriormente, de la literatura (posmoderna, claro) que se está gestando actualmente y, por supuesto, de lo fantástico, igualmente de esta época. En suma, la hiperrealidad se refiere a la incapacidad de concebir una sola idea de realidad, debido a que en la posmodernidad convergen tantas distintas “realidades”, tan disímiles unas de otras, pero tan factibles a la vez, que hablar de una sola absoluta y unívoca resulta prácticamente inadmisibile. Además, este concepto trasciende al simple plano material tangible en el que nos encontramos: se extiende, asimismo, a las nuevas realidades que la tecnología y las plataformas de interacción emergentes han creado, como la “realidad virtual”, la “realidad de las redes sociales” o la “realidad de los mundos creados por el arte (mundos posibles)”. Y, en un nivel extremo de este concepto, tenemos que, en este punto, diferenciar la existencia de las construcciones creadas por el ser humano (que simulan ser reales) de lo existente, no resulta viable. Uno de los pensadores que ha estudiado con más prolijidad la posmodernidad y ha desarrollado el concepto de hiperrealidad es Jean Baudrillard, quien, en su obra *Cultura y simulacro*, observa que nuestro mundo se reduce ahora a mini representaciones de lo real:

No más coincidencia imaginaria: la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo —y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera (Baudrillard 7).

No obstante, a pesar de que está perdiendo supremacía, lo existente —en su acepción tradicional— aún no ha dejado de tener importancia. La realidad “real” está ahí constantemente, existe y nos rodea, pero ya no de una forma absoluta como antes, sino como un punto de referencia o de infinitas referencias (o células miniaturas en palabras de

Baudrillard) que, ahora, construyen sus propios universos; en otras palabras, lo existente está siendo retratado en estas mini representaciones que vendrían a ser simulaciones o simulacros de lo real, pero, en sí mismas, ya constituyen realidades tan válidas como la primigenia y de ahí esta imposibilidad, cada vez más marcada que tenemos, de diferenciarlas, es decir, de distinguir el mundo objetivo de la simulación (¿de la fantasía?, ¿de lo fantástico?). Veamos lo que Baudrillard sentencia sobre este particular.

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio [...]. Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. [...]. Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario» (Baudrillard 5, 8).

Por consiguiente, concebimos a la realidad posmoderna no sólo como múltiple y plural, sino como ilusoria en gran medida, en varias de sus expresiones y formas. De ahí que este concepto sea mucho más complejo que el de modernidad. La ausencia a la que Baudrillard alude, al referirse a la simulación, nos remite al vacío. Inferimos, entonces, que este cuestionamiento (casi irrefutable) de lo existente por parte de la posmodernidad, no es algo nuevo; porque lo real como tal siempre estuvo susceptible al error, a ser mal captado, a la contradicción en sí misma y que, de ninguna manera, fue y es un estado absoluto e inteligible. Y apenas hoy en día, en la época posmoderna, se ha evidenciado que lo existente es, ciertamente, un estado poroso, cambiante, incierto y, hasta cierto punto, inasible; y, lo que los seres humanos hemos hecho, a lo largo de la historia, es tratar de reducirlo a conceptos que podemos entender; pero que, a la larga, se trata de parámetros tan frágiles que, más temprano que tarde, terminarán rompiéndose, revelando el verdadero escenario, tan desolador como ininteligible para nuestros ojos. De esa forma comienza a prepararse el campo donde se acunará lo inusual. A modo de corolario, David Roas sintetiza el pensamiento del filósofo francés acerca de la realidad, como preámbulo de su concepción de la literatura fantástica contemporánea:

En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas expuestas es una idea recurrente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no

puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de esta (Roas 2011: 16).

Colegimos, así, que este es el máximo nivel en el que conviven, alternan y se confunden lo real y lo que (hasta ahora) percibimos como lo que no es real. Lo que hace unas cuantas décadas todavía quedaba únicamente en el territorio de las ficciones literarias o cinematográficas, hoy ya es palpable con apenas tomar un teléfono celular, una computadora o, inclusive, un reloj. Y si lo existente ha dejado de ser una concepción unívoca, todas esas mini realidades subjetivas, que componen el macro universo (real y virtual) en el que nos encontramos, pueden, a su vez, constituir realidades autónomas e independientes de las demás y tener tanta valía como lo que hasta hace unos años considerábamos como la realidad absoluta. En términos más precisos y poniendo ejemplos y situaciones puntuales, David Roas respalda lo formulado: “Así, la realidad virtual, los entornos digitales y holográficos, el hipertexto, han multiplicado los niveles de ficción, a la vez que cuestionan la veracidad de nuestras percepciones e intensifican la dificultad de distinguir entre realidad y ficción” (Roas 2011: 15).

Por otra parte, además de las características que ya hemos marcado, la posmodernidad, al igual que cada movimiento o fenómeno que viene a sustituir a un modelo hegemónico vetusto, es de un carácter eminentemente transgresor puesto que cuestiona y subvierte la norma establecida de lo que se consideraba legítimo hasta entonces; y, sobre todo, es transgresor porque pone en entredicho la noción de “verdad absoluta” o “única verdad” –muy propia de la modernidad y el Modernismo– dado que, al hablar de múltiples realidades y cada una tan válida y verdadera como la otra, ya no existe una verdad unívoca. Así, este concepto se ha relativizado y ampliado como sucedió con el mentado concepto de realidad. Es en este punto, que consideramos necesario recurrir nuevamente a los aportes de Omar Nieto, en su ya citado trabajo *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema de evolución de lo fantástico*, en este caso, sobre su interpretación de la literatura fantástica desde la mirada de la posmodernidad, y proponer, de ese modo, lo que llamará lo fantástico posmoderno, que se sustenta sobre esta base ambigua, inestable y diversa de las nociones de realidad y verdad: “[...] el posmodernismo también nos lleva a un estatuto lúdico, donde el juego rompe con la solemnidad, pero también destruye la verdad central, porque esta poco importa” (Nieto 162); por lo que, si observamos más a fondo, tanto realidad

como verdad son dos conceptos estrechamente vinculados, a veces, inclusive, han sido considerados sinónimos. Esto se debe, en gran medida, a que estos conceptos, tradicionalmente tenidos como sólidos e incuestionables, en el auge de la posmodernidad son vistos como relativos y vulnerables. Es así como, llegamos a la cruenta conclusión de que, si estos dos estandartes de lo absoluto e inmutable son realmente frágiles, nuestra vida, nuestra humanidad y, en suma, todo a nuestro alrededor, también lo es. Por lo tanto, no tenemos seguridad ni certeza de nada y es ahí, en esa oscuridad y vacío, que la literatura posmoderna encuentra el asidero ideal para encubarse y desarrollarse en su esplendor. Esta reflexión la sostenemos en la siguiente sentencia de Nieto que, al final de la cita, dará un paso más allá:

Si la realidad y las entidades de la realidad, no son más que discursos aprobados mediante un consenso, por un rango de uso, la Verdad es ilusoria y arbitraria. Tal hiperconciencia, de índole lingüística y filosófica (metafísica) dan origen al paradigma de lo fantástico posmoderno (Nieto 167).

Esta sola premisa aún resulta insuficiente porque se la podría objetar: si todo es ilusorio y arbitrario ¿dónde queda la irrupción de lo “otro” inexplicable? Para ello, Roas la complementa afirmando que, a pesar de que en la posmodernidad lo existente se ha ampliado y relativizado, siempre existirá una noción (íntima y subjetiva) de lo real y, por tanto, lo fantástico contemporáneo funciona porque efectivamente la interpela:

Lo fantástico contemporáneo asume —como dije antes— que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea (2009: 115).

Haciendo una pequeña prolepsis, el paradigma posmoderno resulta el colofón de la literatura y puntualmente de la narrativa posmoderna. Ese paso más allá es, en definitiva, la tesis central de Nieto y es por ello que realiza menciones recurrentes al término desde las fases preliminares de su argumentación. En nuestro caso, para definir y sintetizar lo «fantástico posmoderno», consideramos propicio, primero, realizar una bifurcación de la noción de posmodernidad, hacia lo que ahora se denomina comúnmente «literatura posmoderna». Así, Ruffinelli enfatiza que sociedad y literatura van de la mano y, en consecuencia, los cambios que experimenta la una influirán en la otra:

[...] deberíamos reflexionar sobre los cambios actuales, vertiginosos, de los paradigmas literarios y su relación con los cambios sociales, ante todo con el imaginario social. No sería posible pensar en que, mientras la sociedad latinoamericana cambia, y los sociólogos replantean su metodología y su función, la producción literaria quedase estancada y la crítica

permanece ciega y sorda a los nuevos requerimientos, conformista y conservadora (Ruffinelli 42).

Recordemos ahora nuestra advertencia inicial: el análisis y recorrido de la posmodernidad que realizaremos en el presente subcapítulo se dividirá en los dos ámbitos que la componen: el ámbito sociohistórico que hemos atendido en las páginas anteriores; y, el ámbito artístico-literario –que abordaremos a continuación– y será, en definitiva, el núcleo de este subcapítulo. Regresemos, entonces, a las décadas del 50 y 60 del siglo XX, a los albores, según los teóricos, de la posmodernidad y la literatura posmoderna, puesto que se trata, insistimos, de dos fenómenos mancomunados. De ese modo, Alfonso de Toro subraya que la narrativa en la mencionada época:

A pesar de lo dicho podemos, sin ningún problema, hablar de la modernidad literaria latinoamericana que comienza por allí en 1888 y se desarrolla en varias etapas hasta principio de los años 60, y si aceptamos lo expuesto, pues, estaremos obligados a denominar y describir aquello que sucede en los años posteriores con otro término (a no ser que se quiera petrificar la modernidad), y esto es con el de postmodernidad (de Toro 453).

No es casualidad que la literatura moderna latinoamericana (la narrativa, específicamente), al igual que la modernidad, se ubique entre la penúltima década del siglo XIX y la quinta del XX, puesto que, al igual que sus sucesores, se trata de dos fenómenos colindantes. Del mismo modo, resulta consecuente que, con el advenimiento de la posmodernidad, asimismo, la literatura posmoderna haga su aparición. Empero, esta transición de la literatura moderna a la posmoderna no se produce únicamente a través de factores histórico-culturales o cronológicos, también sucede con respecto a la literatura (posmoderna) en sí misma. Y, de esa forma, se produjo una ruptura, una transformación, un cambio en cuanto a temáticas y técnicas narrativas que la alejan por completo de su predecesora. En principio, y en líneas generales, podemos decir que la literatura posmoderna (no siempre con éxito) defiende el *antiintelectualismo* y, de ese modo, estar al alcance de un público mucho más amplio. Para ello, ha abandonado el lenguaje complejo trocándolo por una propuesta simple que aborda temas comunes, con el fin de publicar obras de consumo masivo. Las distancias entre la élite y la cultura popular, a nivel de producción literaria, se han estrechado. En diálogo con este postulado, desde su perspectiva, de Toro aduce:

La literatura posmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre seriedad y risa, entre las *belles lettres* y el *Pop Art*, entre *élite* y cultura de masa, entre crítica y arte, entre artista y crítica, entre arte y público,

entre profesionalismo y diletantismo y *amateur*, entre lo real y lo maravilloso/mito. La primacía de la fantasía debe imperar sobre la sobriedad (de Toro 452).

Sin embargo, esta importante condición general no es lo único que identifica a la literatura posmoderna y la diferencia de la moderna. Existen, pues, características y recursos puntuales que constituyen la impronta de la narrativa del último tercio del siglo XX y primero del XXI. En su ya citado trabajo, Mempo Giardinelli plantea un breve bosquejo con una serie de técnicas e innovaciones narrativas que se comienzan a advertir en los relatos de la mencionada época en América Latina. A continuación, exponemos las más salientes, a nuestro criterio, con el fin de demostrar que tales apreciaciones nos darán una idea completa y cabal de lo que es, en definitiva, la literatura contemporánea y, específicamente, a Carlos Calderón Fajardo como un escritor posmoderno por antonomasia:

La escritura posmoderna recibe y delata una marcada influencia de los medios audiovisuales masivos. [...]. La escritura posmoderna no parece incursionar en lo mágico, en lo real-maravilloso. Al menos, no se ve como signo determinante. [...]. El machismo tradicional es un verdadero símbolo de las generaciones anteriores. Pero en la posmodernidad de ninguna manera aparecen los personajes mujeres estratificados como prostitutas-infieles-sometidas-autoritarias-castradoras-ambiciosas-esnob-objetos de placer-brujas. [...]. La escritura de la posmodernidad trabaja [...] también la desesperación, la alienación, el embrutecimiento, la contemplación indiferente del derrumbe mundial. [...] creo que, al contrario del boom, ya no escribimos ni para halagar ni para agradar ni para ser queridos. Hoy escribimos para indagar, para experimentar, para conocer, para descubrir. Pero también y sobre todo para *recordar* y acaso, así, *sobrevivir*" (Giardinelli 267-269).

Si reparamos con cuidado en estas apreciaciones, observaremos que cada una representa un giro, una alteración y otorga un nuevo significado a un modo de narrar o a un tema, hasta entonces, tradicionalmente establecido y aceptado; en otras palabras, lo han subvertido, no solo para proclamar la obsolescencia de ese modo o tema, sino, también, para reconocer que, en literatura, la originalidad absoluta no existe. El escritor posmoderno toma lo ya conocido y simplemente lo resignifica, pero, sin duda, confecciona sobre una misma vieja y sempiterna materia prima. En definitiva, la literatura posmoderna reconoce que nada es completamente nuevo y se explaya y regodea en transitar senderos que ya han sido demarcados varias veces con anterioridad. Y no solamente los recorre y los emula. Intenta otorgar nuevos significados y, de esa forma, está cuestionando esos caminos conocidos y los rehace o, en términos puramente posmodernos, los reescribe. Por supuesto, la reescritura o intertextualidad ha existido prácticamente desde que existe el arte. Todo texto literario indefectiblemente se remite, explícita o implícitamente, a otro en cualquier época, pero en la

posmodernidad se ha vuelto notorio, porque allí han proliferado los medios por los cuales los artistas realizan sus creaciones, sus reescrituras. Ahora se habla ya no solo de representaciones literarias o teatrales, sino audiovisuales, digitales, performáticas, musicales, etcétera. Para sustentar lo expuesto, pongamos en consideración el siguiente fragmento de otro importante estudio sobre el posmodernismo en literatura: *La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura* de la crítica argentina Cristina Secretó:

Pero cuando se siente que ya está todo dicho, que lo peor ya se ha hecho, se vuelve sobre lo dicho, se vuelve sobre lo hecho. Se reescribe, se denuncia. Se rehace, se repiensa. Se deconstruye. Esto es lo que sucede con el arte posmoderno, un arte atravesado, indefectiblemente, por el pensamiento y por la teoría, un arte no siempre inocente respecto del marco teórico en el que se inscribe, aun cuando crea desconocerlo. Nadie es ajeno a la época que le toca vivir. Quien se ocupa de producir mensajes artísticos (cine, literatura, música, fotografía, video, arquitectura, televisión, etc.) asume, desde algún lugar, el sino de su tiempo. Quien produce en tiempos posmodernos es posmoderno (Secretó 88).

Encontramos a este fragmento especialmente instructivo porque de él podemos deducir: primero, que la posmodernidad –tanto en lo social como en lo literario– constituye un coloso absoluto, abrazador e ineludible; de ahí que todo escritor de esta época es posmoderno (por su anhelo de romper lo establecido, principalmente); y, segundo, porque, si profundizamos en la cita, inferimos que la reescritura es, asimismo, un cuestionamiento de aquello que, hasta entonces, era tenido como verdadero arbitrariamente. Es de ese modo que establecemos un nuevo nexo entre la posmodernidad (desde la óptica sociohistórica) y la literatura posmoderna: ambas no solo ponen en entredicho, sino que se nutren y desarrollan a partir de la tergiversación de las nociones de realidad y verdad, como observa Omar Nieto. Es así que, poniendo en diálogo los postulados de Nieto y Baudrillard, David Roas llega a la siguiente conclusión:

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. [...]. De ese modo, y engarzando con las tesis científicas y filosóficas antes expuestas, la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción (Roas 2011: 17).

En tal sentido, la literatura de la posmodernidad adopta y se fomenta del concepto posmoderno de la realidad como un estado inestable e inasible, donde las fronteras entre lo “real” y lo “irreal” son cada vez más difusas, producto, ora por el desarrollo tecnológico – que ha propiciado cada vez más simulacros verosímiles–, ora por la inmediatez de las comunicaciones –que ha provocado que lo existente, en definitiva, sea visto como una ficción

más (y la ficción como algo real factible y palpable)– . En estas escaramuzas comienza a gestarse la literatura fantástica contemporánea o posmoderna la que, en definitiva, “Contribuye, por lo tanto, a explorar la extrañeza de nuestra presencia en el mundo y a profundizar en la «construcción» de nuestra visión de la realidad” (Herrero Cecilia 2016: 39), sentencia el ya referido autor español Juan Herrero Cecilia, cuyas consideraciones entablan un diálogo con las de su colega David Roas.

En suma, todos estos postulados juntos permiten el nacimiento y desarrollo de la literatura fantástica contemporánea. Aquella que recoge los presupuestos de realidad anormal, verdad falaz, simulacro e ilusorio para mimetizarse con dicho entorno y (al igual que el resquebrajamiento de la línea que divide lo real de lo irreal) destruir la distinción entre lo natural y sobrenatural, porque esta dicotomía responde únicamente a una arbitraria construcción humana de la modernidad y, por tanto, ambas son válidas y posibles; o, por el contrario (dado que en la posmodernidad no hay verdad ni certezas absolutas), simples simulacros. De esta manera, el engranaje teórico de este apartado funciona sobre la base de estos conceptos/ejes, los que atravesarán la concepción literaria de esta época y, por ende, de este capítulo. Omar Nieto, por su parte, conjetura que este fundamental concepto es el cimiento de lo fantástico en el contexto de la literatura posmoderna, es decir, del paradigma posmoderno:

Y el simulacro, como resultado estético de una filosofía desprovista de un centro de verdad, o de una que hace uso de verdades nunca duraderas, es el espíritu de lo posmoderno en general. Asimismo, la idea de *simulacro* es la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno (Nieto 155).

De ese modo emerge lo fantástico posmoderno: de la combinación de la posmodernidad con la literatura posmoderna (que se sostiene de la subversión de los órdenes de realidad y verdad, como hemos visto). Así, lo extraordinario posmoderno –por la cualidad transgresora de lo fantástico como tal– nace de esta concepción (posmoderna) del mundo objetivo. Por lo tanto, este nuevo paradigma del género defiende: la ausencia de cualquier tipo de verdad que se muestre como absoluta y duradera; la duda sobre la existencia de un espacio y un tiempo estables; y, la problematización de esta frontera difusa entre lo existente y la ficción. Por consiguiente, la irrupción de lo anormal en la literatura posmoderna resulta ambigua, puesto que, en ella, los planos natural y sobrenatural son relativos y pueden ser considerados construcciones artificiales (o reales). Repetimos: esto ha sido posible, porque

en la posmodernidad han proliferado un sinnúmero de realidades dentro de nuestro orbe, donde lo ordinario y lo extraordinario están dados en tanto simulacros y, de ese modo, nos encontramos en un mundo plural y descentralizado donde todo es posible. Observemos cómo Omar Nieto reúne, articula y sintetiza este conjunto de nociones:

Si lo fantástico clásico estaba dado por un esquema de irrupción lineal del elemento sobrenatural sobre el real; el fantástico moderno se definiría por un modelo emergente, en el que lo sobrenatural se “ocultaba” naturalizándolo para luego hacerlo emerger mediante una epifanía, produciendo así el efecto fantástico; el fantástico posmoderno relativiza los estatutos de “realidad” y “sobrenatural” para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual. Lo anterior es viable en un episteme como el posmoderno, dado que cualquiera de los dos elementos del sistema textual están reveladas como construcciones artificiales. [...]. En resumen, en lo fantástico posmoderno, la otredad no irrumpe, ni emerge, nosotros entramos en ella, a *un mundo de Ideas*, filosófico, virtual, inexistente, y salimos de ella de igual manera. En lo fantástico posmoderno, la realidad y la fantasía están dados en tanto simulacros (Nieto 175).

Este es el marco en el que se desarrolla la literatura fantástica en el Perú del siglo XXI y consideramos que nos ayudará a su mejor interpretación y análisis, puesto que la lectura, evaluación y clasificación de lo fantástico contemporáneo en el país se encuentra en una fase incipiente y, por tanto, son escasos todavía los estudios, artículos, tesis y clasificaciones sobre el tema. En virtud de lo expuesto, en la presente disertación –debido a la imposibilidad de una recopilación adecuada de artículos–, fundamentaremos el análisis de la trilogía *Sarah* de Carlos Calderón Fajardo sobre la base de lo recabado de la teoría posmoderna y, puntualmente, de lo fantástico posmoderno –herramienta transversal para cualquier obra de este siglo que se sitúe fuera de los cánones miméticos–, porque “[...] parece que no podemos entender la expresión fantástica peruana si la encerramos estrictamente dentro de sus fronteras geográficas” (Loyer 2016c: 31), según la apreciación de Audrey Loyer. Por esta razón, la presente tesis pretende constituir un aporte y ofrecer ciertas certezas y pistas para la edificación y consolidación de la crítica de esta expresión en el país del primer tercio del siglo XXI. De las incipientes taxonomías que existen hasta el momento, los críticos (peruanos y extranjeros) contemporáneos coinciden que, con el cambio de siglo (puntualmente, año 2000), se produce una nueva etapa dentro del marco histórico de lo fantástico en el Perú. Así, Audrey Loyer, en un artículo panorámico (*Definición (es) y límites de la literatura fantástica peruana*) donde recoge los criterios y descubrimientos de Harry Belevan y Elton Honores, deja en claro y sintetiza:

Por eso, otros teóricos, como Elton Honores, intentan rescatar textos para legitimar una tradición peruana de escritores de lo fantástico, insistiendo por su parte en los rasgos típicamente peruanos. Así, crea categorías como el relato fantástico clásico, el relato fantástico popular, humorístico, líricoexperimental, en las que se insertan los textos de autores desde Vallejo hasta Enrique Prochazka, pasando por Eduardo González Viaña, Carlos Calderón Fajardo o Pilar Dughi (Louyer 2016b: 242).

Y es, precisamente, en este contexto heterogéneo, difuso e indefinido que emerge la figura de Carlos Calderón Fajardo que, junto con el autor que analizamos en el capítulo anterior, José Adolph, a entender de Louyer constituye un nexo entre las generaciones literarias precedentes y las contemporáneas. Aquí, de nuevo la cita: “Por último, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo son para nosotros los dos autores más representativos que personifican el nexo de unión entre la generación del cincuenta y los autores contemporáneos” (Louyer 2016c: 28). Si bien es cierto que las primeras producciones literarias de Calderón Fajardo datan de finales de la década del 70 y principios de la década del 80, estas eran de corte realista, sus publicaciones eran esporádicas y aún no había alcanzado la notoriedad que sí está teniendo en los últimos años. En consecuencia, es su obra literaria del siglo XXI la que le brinda ese creciente reconocimiento, producto de una mayor y continua publicación, un aumento considerable (a nuestro criterio) de su calidad narrativa y, sobre todo, porque en este período adoptó, desarrolló y perfeccionó el estilo con el que (nuevamente, a nuestro criterio) produjo sus obras narrativas más importantes: el género fantástico. Así lo reconocen también los críticos mencionados. Dichas exiguas tipologías coinciden en ubicarlo como uno de los escritores salientes de esta nueva etapa de la narrativa fantástica peruana. En el Proemio de *Del otro lado del espejo*, Güich, López Degregori y Susti realizan una breve mención de los autores que están irrumpiendo en este nuevo escenario narrativo en el país y remarca que el autor juliaqueño es un referente para ellos:

Y es probable que esa circunstancia, la de haberse alimentado no solo de textos literarios, sino de cultura pop en varias de sus facetas, constituya una marca en el caso de quienes publican desde el año 2000. Ellos comparten dominios con figuras consagradas que, en mayor o menor medida, han cultivado la fantasía a lo largo de sus carreras. Por ejemplo, Carlos Calderón Fajardo (1946) o Fernando Iwasaki (1961) (Güich, López Degregori & Susti 2016: 19).

Calderón Fajardo tuvo contacto y fue absorbido por la posmodernidad prácticamente desde el inicio de su formación académica y literaria hasta su consolidación como escritor. Nacido en la ciudad de Juliaca, Puno, el 19 de mayo de 1946, perteneció a una familia

ortodoxa de férreos valores y grandes aspiraciones. Pronto tuvo la oportunidad de realizar sus estudios en el extranjero y a los dieciocho años de edad se radicó en Europa, principalmente, en los países de Alemania, Austria, Francia y Bélgica. En una primera instancia, tuvo una fuerte influencia del romanticismo alemán que leyó durante su estadía en Austria, cuando permaneció años en una casa de salud recuperándose de una fuerte tuberculosis. Su libro de cabecera fue *Cartas a un joven poeta* de Rilke y su cuadro predilecto, *Caminante sobre las nubes* de Gaspar David Frederick, que posee connotaciones del idealismo, la ensoñación y lo fantástico. Posteriormente, ya recuperado, tuvo contacto y estrecha relación con los movimientos literarios que se gestaban, especialmente, en Francia, en los años 60 y 70. Aquello, a la larga, influiría notablemente en su obra literaria. Esa escisión prolongada del suelo patrio, forjaría su estilo literario –único y particular– el que, debido a su impronta posmodernista, reúne en su prosa<sup>63</sup>. Y tal parece que este no ha sido un caso aislado al respecto del escritor errante. Ruffinelli lo considera un rasgo recurrente en varios autores de la región de la segunda mitad del siglo XX: “[...] el rasgo central de la cultura hispanoamericana es su heteroglosia, su variedad, su posibilidad de diálogo, su constitución europea y al mismo tiempo indígena, con aluviones inmigratorios de la Europa pobre –es decir, la Europa excéntrica dentro de la propia Europa–” (Ruffinelli 35). En tal sentido, a la obra literaria de Carlos Calderón Fajardo podemos considerarla como un caleidoscopio con distintas formas, texturas, matices, en la que se entretujan diversas temáticas, convergen voces provenientes de distintas regiones, ideologías y estados de conciencia; en otras palabras, la obra calderiana –así como lo posmoderno– es un híbrido con todas sus letras. Es por ello que, al día de hoy, ni sus allegados ni sus coetáneos ni sus lectores ni la crítica que lo ha estudiado, han sido capaces de ubicarlo ni en una generación ni en una corriente literaria específicas dentro del espectro de la literatura peruana. De las pocas certezas que existen, es que sus obras más importantes –aquellas que han despertado mayor interés en la crítica– datan precisamente de los primeros años del siglo XXI, como ya hemos mencionado. No obstante, si lo comparamos con autores contemporáneos a él (en publicaciones), notaremos que es mayor en edad; por lo que, podemos sostener que nos encontramos frente a un escritor tardío, quien, al menos en cuanto a la producción de esos

---

<sup>63</sup> Esta información la hemos obtenido de una entrevista realizada al escritor Pablo Salazar Calderón-Galliani, hijo de autor, el lunes 9 de agosto de 2021.

años, demuestra una clara preocupación e indagación de la literatura fantástica en su obra. Por tal motivo, no llama la atención que Elton Honores califique el caso de Calderón Fajardo como: “[...] uno de los más emblemáticos: es un autor insular, de amplia trayectoria, con un proyecto narrativo muy personal y actual referente obligado para las siguientes generaciones” (Honores 2012: 43). Esto ha motivado al surgimiento de un consenso que lo considera un escritor único dentro de la literatura en el Perú y, además, una figura de culto, por la forma en que labró lo fantástico en sus narraciones insignes. Aspecto del que nos ocuparemos a continuación, ya cerrando el presente subcapítulo.

A estas alturas, el lector se debe preguntar ¿de qué manera se evidencia la huella posmoderna y fantástica en la obra narrativa de Carlos Calderón Fajardo? Si bien, debido a la ingente producción del escritor entre el 2000 y 2015 (año de su deceso), se pueden encontrar varias muestras de dicha impronta, las novelas que, a nuestro criterio, están atravesadas tanto por lo posmoderno como por lo fantástico son: *El viaje que nunca termina*, *La novia de Corinto* y *La ventana del Diablo*, pertenecientes a la trilogía *Sarah* de 2016. (Huelga mencionar que, adicionalmente, se publicó una cuarta pieza denominada *Doctor Sangre* para conformar una tetralogía. Sin embargo, tenemos conocimiento que la saga estuvo pensada originalmente como trilogía y, por tanto, la trataremos de esa manera; no solo porque las tres encierran un mismo eje narrativo, sino porque, además, *Doctor Sangre* aborda y problematiza en menor medida los tópicos que nos convocan en el presente análisis). Como punto de partida, en *El viaje que nunca termina* lo posmoderno está muy presente, por medio del recurso de la reescritura. Observemos ahora cómo José Güich, en su artículo “Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo”, advierte la presencia del recurso de la reescritura –tanto de la literatura como del cine– mediante el personaje Drácula representado por el escritor irlandés Bram Stoker, quien, a su vez, fungirá de nexo entre el plano natural (el matrimonio Roberts) y sobrenatural (la aparición del vampiro) que plantea la diégesis de la novela:

Las fuentes utilizadas por el narrador fueron muy variadas, pero esencialmente partió de la leyenda para incorporarle a esta primera «capa» referencias epocales y literarias. La más nítida de todas es la aparición de Bram Stoker como personaje vinculado al matrimonio Roberts en la ficción. El nexo intertextual con la novela clásica sobre vampiros, *Drácula*, es visible. A eso se le añade la identidad de Sarah Ellen: es una rabadomante, una adivina que utiliza varillas para encontrar manantiales subterráneos (Güich 2015b: 49).

De esta manera, hace su aparición el personaje icónico de Calderón Fajardo: Sarah Ellen. La trascendencia del personaje no solo radica en su vasta aparición en su obra (Ellen aparece y protagoniza la ya mencionada trilogía de 2016 que lleva su nombre; también la primera versión de *El viaje que nunca termina* que data del año 1993; y, asimismo, ha sido sugerida y evocada en otros varios relatos), sino porque, además y sobre todo, en Sarah Ellen recaen, se manifiestan y se interpolan los principales motivos calderianos, es decir, aquellos que ostentan su sello posmoderno y, por supuesto, fantástico. En definitiva –al igual que el Quijote de Cervantes; Juan Pablo Castel de Sabato; o, Maqroll el Gaviero de Mutis–, la Sarah Ellen de Calderón Fajardo es su personaje estelar y los acontecimientos más importantes giran en torno a ella. Su intervención e influencia es recurrente y decisiva en la trilogía. Además, ostenta una personalidad multifacética, especialmente, en las dos primeras piezas que las componen: Sarah Ellen pasa de ser una noble dama londinense, que cree ser un vampiro (dualismo: mujer-vampiro), en *El viaje que nunca termina*; a una justiciera, que ocupa la entidad corpórea de una combatiente subversiva (dualidad: Sarah-Rosalía), en *La novia de Corinto*. Finalmente, con Sarah Ellen –en gran medida– aparece el tema del doble en la narrativa fantástica calderiana. Así, hemos considerado pertinente realizar el análisis del tema del doble en la obra de Carlos Calderón Fajardo mediante esta trilogía (excluyendo a *Doctor Sangre*, como hemos dicho), no solo porque sus piezas están concatenadas y constituyen un mundo narrativo consistente y sistemático, sino, además, porque el tema del doble tiene una fuerte presencia en estas ficciones de largo aliento del autor, al punto que podría ser considerado uno de los temas centrales de su literatura.

### 3.2 Sarah Ellen a través de la mirada popular, del universo de la ficción, de los mundos alternos y del doble fantástico en *El viaje que nunca termina*

*No sé si se me escucha. ¿Se me escucha? No sé.  
Tengo unos colmillos que suenan como joyas entrechocando  
bajo la cúpula de la Noche asesina...  
Hace frío, hace frío. Despierto en una tumba turbia  
donde mi terror sale de mí para volver a mí, sediento  
él, sediento yo, locos en la fiebre de la rapiña y en el delirio  
sanguinario*

**David Huerta, Vampiro místico (68)**

A pesar que es de conocimiento público, debemos comenzar señalando que esta obra literaria (así como otras más, en especial, en los últimos años) está inspirada en un hecho real y verificado. Al respecto del arribo del cadáver de la tejedora inglesa Sarah Ellen al puerto de Pisco, Perú, en 1913, existen incontables versiones entre literarias, cinematográficas, periodísticas, historiográficas e, inclusive, orales, por lo que ha resultado compleja la tarea de encontrar una fuente fidedigna, verificar la información y, de ese modo, presentar, como un hecho histórico, el caso de la mujer que fue culpabilizada de vampirismo, ejecutada y condenada a ser sepultada lejos del territorio inglés. Sin embargo, por fortuna, de las fuentes recabadas, hemos encontrado este artículo de corte investigativo, “Sarah Ellen: amada esposa y bruja vampira”, del periodista estadounidense Stephen Smith, quien se propuso realizar una indagación seria sobre el caso para el medio Cottontown. En definitiva, acerca de la historia real de Sarah Ellen, Smith sintetiza:

La historia comienza en los primeros días de junio del año 1913, cuando Sarah Ellen Roberts de 41 años, esposa de John Pryce Roberts fue acusada de asesinato, de brujería y vampirismo. El juicio se llevó a cabo en Blackburn, Inglaterra. Rápidamente, Ellen fue declarada culpable y condenada a muerte el 9 de junio del mismo año. Debía ser encadenada viva dentro de un ataúd de plomo, pero antes de sellar el féretro ella maldijo y juró que regresaría en 80 años para vengarse. Luego de esta escena, las autoridades religiosas no permitieron que John pudiera enterrar a su esposa ni en suelo inglés ni en tierra santa, por lo que se vio obligado a viajar por el país buscando darle un lugar donde dejar descansar a su difunta esposa. Pero no logró encontrarlo. Desesperado, se embarcó sin rumbo fijo con el ataúd y con la esperanza de poder darle descanso a Sarah en algún país que se lo permitiese. Cuenta la historia que llegó a Perú y se dirigió a Pisco en donde compró una tumba por cinco libras esterlinas y así pudo darle fin a su larga travesía sin descanso. En este lugar se puede encontrar, hasta el día de hoy la lápida de Sarah, en ella se puede leer:

*En memoria de Sarah Ellen  
Amada esposa de J.P. Roberts  
De Blackburn, Inglaterra  
Nacida el 6 de marzo, 1872 y muerta el 9*

*de junio de 1913* (Smith 18).

El hecho, por tanto, sucedió. Está registrado. Y puede ser leído y analizado desde múltiples ópticas, desde la histórica, pasando por los pliegues del arte (ciertamente, no solo literario), hasta formar parte de la memoria colectiva de la cultura popular peruana, es decir, perder por completo su estatus académico o científico, para ubicarse en la categoría de superchería o, de forma más amable, leyenda. A partir de allí, poco importa ya la información fidedigna, las fuentes confiables y la acuciosa investigación. Este suceso auténtico, que tuvo su origen en Inglaterra y su cierre en Perú, pasó de largo de las aulas universitarias y de los escritorios de los investigadores y se acunó, más pronto que tarde, en la mirada y memoria de un pueblo creyente y ávido de manifestaciones milagrosas que refuercen y justifiquen su fe. En tal sentido, la historia de Sarah Ellen yace y palpita en la cultura popular, al principio de la ciudad de Pisco y luego del Perú entero. Durante largas décadas, los rumores de sus orígenes, vida, pasión, condena, muerte y resurrección –tal como sucediera con Jesucristo– no se encontraba en los libros históricos o en las novelas, sino en la tradición oral de los pobladores, en el imaginario colectivo que, con el paso del tiempo, le otorgó el distintivo de leyenda (con expresiones como “la vampira que hace milagros”), al punto de considerarla una figura de adoración, de culto y esperar su regreso, como esperan el de Cristo. Y aquello tuvo fecha específica: 9 de junio de 1993. Así, miles de fieles se apostaron alrededor de su tumba para presenciar la resurrección que, ochenta años atrás, Ellen había prometido.

Este remezón mediático nos recuerda otros fenómenos asociados con lo místico y las creencias populares como la Virgen que llora en Ecuador o el fantasma de la Llorona en México. El colectivo ha tomado un hecho objetivo y se ha apropiado de él, creando una leyenda extraordinaria. Si bien la mentada resurrección de Ellen no sucedió, su fama y prestigio no perdieron raigambre y, hasta el día de hoy, no hay ciudadano peruano que desconozca el mito y le dé un nuevo detalle, como si efectivamente lo conociera de primera mano. En un estudio panorámico donde analiza la trilogía *Sarah* de Calderón Fajardo, titulado *Sendas y andurriales apuntes sobre algunas novelas peruanas recientes*, el ya referido narrador y crítico José Donayre, al respecto de la memoria popular en relación con el mito de Sarah Ellen, señala:

Aquí la dura realidad, la superstición de pueblo, la ficción chicha y la fe cristiana en su versión más disparatada se amalgamaron y, poco tiempo después, dio a luz un primer registro literario: *El viaje que nunca termina* de Calderón Fajardo, que fue reeditada (replanteada)

después de dieciséis años como *El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)* (Donayre 2013: 89).

Pese a ello, no toda la gente veía a Sarah Ellen como una figura afable y benefactora, sino como un ser maligno que arrastra una maldición y, por tanto, su presunta resurrección fue considerada una amenaza. Otro de los pocos estudiosos de la obra de Calderón Fajardo es, como ya lo hemos mencionado, el escritor y crítico José Güich, quien desarrolló otro artículo (*Vampiros marca Perú*) sobre la primera versión de *El viaje que nunca termina* de 1993. Hay que puntualizar, que la versión que estamos analizando (de 2016), mantiene el mismo sustrato de la original, por lo que sus apreciaciones resultan valiosas para nuestro análisis. Así, desde la mirada popular acerca del posible re despertar a la vida de Ellen, Güich sostiene:

La leyenda concibe a un cuerpo itinerante que el esposo de la «ajusticiada» lleva de un lugar a otro en barco, sin que ninguna nación la reciba, hasta que recalca en la costa peruana y es enterrado en el puerto de Pisco. La noticia de que muchas personas acudirían a comprobar si Sarah Ellen volvería o no del más allá dio la vuelta al mundo. Las crónicas periodísticas de la época dan cuenta de que la población del puerto no durmió, aterrada por la posibilidad de que el hecho ocurriera. Se vendían incluso equipos completos (crucifijos, agua bendita y collares de ajo) para enfrentar al temido y abominable ser (Güich 2013: 50).

Este evidente contraste de criterios y versiones sobre un mismo y objetivo hecho (la llegada del cadáver de Ellen sucedió efectivamente), comienza a demostrar que no es viable hablar de una realidad única y absoluta. El mundo objetivo como tal es una construcción humana y responde a la concepción –personal, subjetiva y social– de una época y lugar determinados. En el caso que nos atañe, este suceso (real) caló hondo en la memoria popular, al punto de elevarse a la categoría de leyenda, para allí bifurcarse en dos posturas opuestas y excluyentes: una, defensora de Sarah Ellen como mesías; y, otra, acusadora de ella, tildándola de demoníaca, enemiga acérrima de la fe cristiana. Es así que, podemos comprobar, una vez más, que lo establecido se presenta frágil, inestable y, así, somos orillados a poner en tela de duda la concepción moderna de realidad, como un hecho único y absoluto y que, consiguientemente, estamos viviendo una hiperrealidad (en su acepción posmoderna) donde esta noción arcaica de lo real ya no está vigente. Este planteamiento es, en definitiva, la plataforma en la que arribará lo sobrenatural en esta obra. Es por esta razón que Omar Nieto sustenta su propuesta de lo fantástico contemporáneo sobre la base de lo que ahora es considerado real. Aquí su apreciación en la que, poniendo los textos de Borges como ejemplo

(como paradigma del fantástico posmoderno, ya que se ha convertido en uno de los autores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX), imbrica ilustrativamente los conceptos de realidad, simulacro y lenguaje en el marco de la literatura fantástica posmoderna:

Como en las ciudades posmodernas [...], donde las zonas modernas se mezclan con las antiguas, el lenguaje literario de Borges hace uso de esta posibilidad, al utilizar varios discursos de varias etapas de la historia del pensamiento para integrar uno nuevo, uno híbrido que participa del simulacro y de la hiperconciencia del lenguaje como un juego. Cuando usas esas posibilidades para revelar la artificialidad de la realidad y la fantacidad misma produce un nuevo status del sistema de lo fantástico: lo fantástico posmoderno. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, entre otros relatos de Borges se erigen como ejemplos paradigmáticos del relato fantástico instituido en su totalidad como fenómeno del lenguaje (168).

En consecuencia, si nuestro entorno ahora se reduce a simulacros representados por diversos tipos de lenguajes, la realidad como tal no existe, sino únicamente la idea que tenemos de ella. Disponemos solo de “representaciones de la realidad” y es allí precisamente donde se difumina el límite entre lo que es real y lo que no; y esto, a su vez, da paso para que la ficción emerja y se revele como otra situación, tan válida como la “real”. Aquí encontramos una clara distinción entre el fantástico moderno y el posmoderno: mientras en el primero tenemos una primera realidad (natural) y una segunda (sobrenatural) subrepticia que se va apoderando del entorno; en el segundo, ya no existe esa jerarquización, simplemente tenemos la plasmación de múltiples realidades y todas son consideradas “reales” y valederas. En adición a lo anterior, del hecho real, objetivo y concreto del arribo del cuerpo de una ciudadana inglesa al puerto de Pisco para ser sepultado, se han desprendido: una segunda realidad (la mirada popular); pero, asimismo, ha dado cabida al alumbramiento de una tercera, que no es otra más que el hecho ficticio, literario, o sea, la plasmación en papel de la truculenta y alucinante historia. Aquí es donde interviene el escritor –Carlos Calderón Fajardo– para materializar ese tercer orden. Lo formulado hasta ahora es sintetizado clara y oportunamente por Audrey Louyer, en un artículo especializado en la narrativa de lo inusual de Calderón Fajardo: “[...] ver cómo el autor logra combinar lo existente, o sea la tumba de Sarah Ellen en Pisco y el gran entusiasmo en torno a los milagros que le atribuyen, [...], o sea una dimensión más bien popular, con las problemáticas literarias” (Louyer 2016a: 19). Debemos agregar que estas apreciaciones de la estudiosa francesa están enfocadas en examinar la capacidad imaginativa del autor en la novela que estamos analizando y algunos cuentos de *Playas*. El posmoderno es un aspecto muy tangencial en el análisis de Louyer, por lo que, la cita precedente no necesariamente implica que todos aquellos rasgos detectados en

*El viaje que nunca termina* sean exclusivamente posmodernos. Ahora bien, la ficción literaria se apropia y modula tanto al hecho real como la mirada popular del mismo. Comprobamos que dicho suceso va quedando atrás y, a través de la magia de la imaginación, nos deslizamos cómodamente de la primera realidad a la segunda y finalmente a la tercera, la literaria, en la forma de la trilogía *Sarah*, específicamente en *El viaje que nunca termina* (Lima, 2016). Nos encontramos, pues, en el puerto de Pisco, ochenta años después del arribo del cadáver de Sarah Ellen allí, donde la voz narrativa se identifica como el propio autor y, de esa forma, Calderón Fajardo se muestra auto referenciado en la obra. Nos narra que su profunda curiosidad por este suceso lo llevó hasta aquella comarca, para investigar los pormenores por cuenta propia. Su tenacidad es recompensada porque, no mucho tiempo después, aparece una extraña niña de ojos negros, que se identifica como la nueva entidad corpórea de Sarah Ellen (clara alusión a la cuestión mística del espíritu humano y la creencia hinduista de la transmigración de las almas), quien lo reconoce y le pide que cuente su historia:

Voy a tratar de contar la verdadera historia de Sarah Ellen. Estoy en una cama, en un hotel de Pisco de dos estrellas cuando alguien toca la puerta del cuarto. Son golpecitos débiles para que solo yo pueda escucharlos. Tenía la esperanza de que no fuera a mi puerta a la que acababan de golpear, pero sabía de sobra que sí era. No sé cómo, pero lo sabía. Más que eso: adiviné quién había tocado. Abrí la puerta y delante mío apareció una pequeña de ojos negros retintos, descalza, mal nutrida, con el pelo amarillento por la falta de proteínas. En sus ojos se reflejaba todo el sufrimiento del mundo. Mi intuición me indicó que dentro de esa niña habitaba un espíritu. Era tan pura la mirada de esa aparición que el espíritu reencarnado en ella descansaba en paz. Me sonrió y supe a través de esa extraña visita que tenía la aprobación de Sarah Ellen. “Escriba mi historia”, dijo la niña. Luego la imagen de esa pequeña tan frágil se desvaneció. Desperté sudando por el sol de Pisco que brillaba calcinante, fulguroso desde el amanecer (Calderón Fajardo 2016: 21).

Podemos notar que, de arranque, el relato presenta interesantes y sustanciosos recursos literarios (que dan cuenta de la experimentación de la escritura por parte de Calderón Fajardo), como el de la autorreferencialidad del autor dentro de los acontecimientos. Estimamos que este no es un truco inocente o presuntuoso, sino que, efectivamente, tiene una intención de fondo que coadyuvará a hilar adecuadamente las alternativas del argumento, puesto que la voz narrativa, es decir, el propio autor se erige como testigo de primera mano (al escuchar los hechos de la propia Sarah encarnada en la niña) de la mentada 'verdadera historia' de la dama inglesa. Además, esta sutil inserción suya dentro del universo ficcional que propone, asimismo, a entender del crítico William Schnabel, es un recurso propicio en este tipo de situaciones, porque «L'analyse biographique est révélatrice car les indices

attestent de l'identification de l'auteur avec ses protagonistes, si bien que son héros est comparable à un alter-ego ou double<sup>64</sup> » (Schnabel 16), cogimos, así, que el propio autor se erige como el sujeto de esta aventura alucinante y, de ese modo, él será quien experimente la vacilación y la zozobra y las transmitirá mediante el recurso de la autoficción.

En virtud de lo expuesto, el propio autor –por medio de un narrador Yo testigo– va subvirtiendo la anécdota real para depositarnos en el terreno puro de la ficción literaria y nos revela que Sarah no fue ejecutada en Blackburn, Inglaterra, y su esposo no trajo su cuerpo sin vida a Sudamérica, sino que fue advertida por un ánima sobre el peligro inminente que la acechaba y, por tanto, debía huir lejos de su ciudad: “Un pañuelo de seda china que cae al suelo cuando ella es informada por el espíritu transparente que la acompaña, mientras ella toca el piano, que algo espantoso va a enturbiar definitivamente su existencia y que debe huir hacia América del Sur” (Calderón Fajardo 2016: 25). Entonces, Sarah y su esposo, John P. Roberts, emprenden un delirante y tortuoso viaje por las costas atlánticas de Sudamérica. La novela –ahora ya adentrados por completo en la realidad estrictamente literaria– sugiere que la pareja visitó varias de aquellas costas, pero pone énfasis en episodios acaecidos en México, Cuba, Argentina para, finalmente, enrumbarse hacia las costas del océano Pacífico, pasar por Chile y hacer su arribada en Perú. Este recorrido que hemos sintetizado en pocas líneas, la obra, realmente, lo describe como un periplo interminable (de ahí su título). En ese momento, la diégesis plantea una sutil metáfora entre la infinitud del viaje con la inmensidad del océano que envuelve al Estrella del mar, la embarcación de Sarah y John P. Según Audrey Louyer, en este viaje –debido a su rumbo ignoto, de paradas casi imperceptibles, sin Norte ni rumbo fijo y naturaleza incierta– se comienzan a suscitar los primeros brotes insólitos de la novela. Todo dentro del gran escenario que constituye la embarcación que transporta al agobiado matrimonio. Veamos:

El ejemplo más explícito es el del barco *Estrella del Mar* en el primer volumen dedicado a Sarah Ellen en la tetralogía de Carlos Calderón Fajardo (2009b). En efecto, este barco ilustra de cierta forma la migración de lo fantástico desde Europa hacia América Latina. Acusada de brujería en Inglaterra, al final del viaje la consideran como una santa que puede cumplir los deseos de los que buscan el amor. Y son el viaje, y su llegada a Pisco, los que manifiestan la evolución en el tiempo y el cambio de espacio, las dos dimensiones del análisis. El barco, por su parte, se desdibuja poco a poco: observamos una evolución en la desaparición progresiva de la tripulación, el desarrollo de las enfermedades hasta que el barco se convierte en un

---

<sup>64</sup> El análisis biográfico es revelador porque las pistas atestiguan la identificación del autor con sus protagonistas, hasta el punto de que su héroe es equiparable a un alter-ego o un doble. (Traducción nuestra).

buque fantasma en el cual se queda, solo, el capitán, que se vuelve invisible (Louyer 2016c: 81).

Es así como lo fantástico, de a poco, se va apoderando de la narración dado que no solo el fantasmal barco tiene un carácter lúgubre, sombrío y, sobre todo, ambiguo, sino que navega por la anchura e inmensidad del mar. Espacio que transmite incertidumbre y posee una connotación abstracta, difusa al carecer de límites y plataforma donde asirse. Y esto es, precisamente, lo que el mar significa para Calderón Fajardo: un universo ininteligible, el vacío o, en palabras de Louyer, “la nada”:

Observar o dejarse llevar por el mar y su movimiento corresponde entonces con una experiencia vertiginosa de la nada. La playa constituye así la frontera física entre el espacio imaginario marítimo de lo infinito y la creación literaria: si la contemplación del océano remite al sueño, la orilla es, por su parte, el lugar de la acción (Louyer 2016a: 18).

Así, podemos observar que esta atmósfera nebulosa y etérea es la que envuelve el viaje de Sarah y John, quienes anhelan llegar a tierra firme –a la playa física y palpable, como diría Louyer– y escapar del desconcierto y la amenaza latente que los acecha. Por consiguiente, si la tierra firme representa la acción, esta se puede asemejar con la vida; el mar, que significa la nada, podría asociarse con la muerte; y, el viaje, que no encuentra la tierra y marcha sin rumbo, podría resultar un estado en el que vida y muerte se confunden, es decir, lo fantástico en su más pura expresión. Por lo tanto, los tripulantes del Estrella del mar son ánimas que se encuentran peregrinando en y hacia la nada imperecederamente. Esta aseveración resulta doblemente lapidaria, puesto que ni en el océano y ni en la costa la pareja encontrará sosiego. La playa, que es aquí “desierto y más desierto”, será la continuación de la nada absoluta. Y el personaje desconsolado, en un momento de epifanía, se da cuenta de su indefectible destino:

Y Sarah era una inglesa, es decir alguien que amaba los viajes y la aventura. Jamás imaginó que viviría un viaje que nunca termina. Errante, sin poder anclar en ninguna parte en medio del océano Pacífico, en un mar austral, frente a costas en donde todo era desierto y más desierto (Calderón Fajardo 2016: 76).

En este punto, de la Sarah Ellen de carne y hueso –quien protagonizó este cruento periplo y originó un sinnúmero de versiones a partir de ella –ya no queda más que una lejana y tenue idea. Ahora nos encontramos netamente frente al hecho literario, que ha tomado aquella anécdota y le ha otorgado un nuevo significado y, por qué no decirlo, una nueva vida. Esto es lo que hace Calderón Fajardo en *El viaje que nunca termina* recoger el hecho cierto

y representarlo, puesto que, a entender de Roger Bozzetto “todo es representable”, lo que puede lograrse únicamente recurriendo a la analogía y, de esa forma, el escritor crea un simulacro de lo establecido:

La intención del discurso de la ficción mimética, la del universo de la representación, se basa en dos presupuestos. El primero es este: todo es representable, o, en otros términos, el mundo es objetivable por medio de la narración, que es susceptible de ofrecer un modelo fiable del mundo según un punto de vista totalizante, parecido al punto de vista perspectivo en la pintura clásica. El segundo es que esta representación pasa por la analogía. El conjunto constituye una estrategia metafórica. Esta permite sugerir tanto lo no dicho, en profundidad, como construir simulacros de la realidad visible o simplemente posible (Bozzetto 2001b: 225).

Y es por medio de este primer presupuesto que encierra la novela, que se presenta uno de los conceptos primordiales de la teoría literaria general: la noción de ficción o, como varios teóricos han comenzado a denominar, *ficcionalidad*. En primer lugar, tenemos la representación narrativa de tipo mimético, es decir, aquella que procura establecer una analogía con lo real (o, al menos, con lo que entendemos por real). Y, en segundo lugar, ha surgido una representación narrativa no mimética—que contempla la fantasía, lo maravilloso, el realismo mágico, la ciencia ficción, la literatura fantástica, la literatura de lo extraño, literatura del absurdo, etcétera— que no necesita verificar sus afirmaciones porque no se debe a código sociocultural alguno. Únicamente se debe al quehacer literario. Posee total libertad de representar al mundo a placer e, inclusive, hacer pasar hechos ficticios como ciertos. En otras palabras, se debe solo a su *ficcionalidad*. De ese modo, David Roas habla de una ficcionalidad que es intrínseca al arte literario, donde la narrativa posmoderna no está exenta. Sobre este particular subraya:

Así, la narrativa posmoderna rechaza el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifiesta como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior («real») para existir y funcionar. [...]. La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad (Roas 2009: 103).

En consecuencia, las obras narrativas encierran dos realidades diferentes pero complementarias: la ficción y el referente real al que alude. Puesto que es la primera vez, en la presente disertación, que nos encontramos frente a un caso de una persona que existió y de quien la literatura ha tomado su imagen e idea para construir un producto, hemos considerado preciso contemplar estos postulados previos para que el lector pueda apreciar nítidamente la distancia entre la Sarah Ellen de carne y hueso y la Sarah Ellen de ficción, personaje literario

que es, dicho sea de paso, quien más nos interesa para los fines de nuestra propuesta. De esta manera –de las entrañas del universo ficcional que Carlos Calderón Fajardo ha construido, y en el que hace una interpretación e interpelación del mundo que lo circunda y de la historia real que relata–, irrumpe la figura de Sarah Ellen, fundamental, como ya hemos dicho, no solo en *El viaje que nunca termina* sino en la trilogía completa que lleva su nombre. Así, este ser ficcional tampoco ostenta más los caracteres ni de leyenda ni de benefactora milagrosa o, por el contrario, siniestra, monstruosa o vampira que le ha otorgado la mirada popular. El personaje literario Sarah Ellen, nos cuenta la voz narrativa autorreferenciada, es una dama inglesa que pertenece a una clase social alta. Salvo ciertas excentricidades, se la puede considerar una persona normal que ha hecho una vida junto a su esposo, se dedica a tejer finas telas, disfrutar de una buena lectura y asistir a reuniones sociales, especialmente, si alguna celebridad de la época anuncia su asistencia. La vida de Sarah transcurre con normalidad hasta el día que, en una de dichas reuniones, conoce al célebre (ya en aquel entonces) escritor irlandés Bram Stoker a quien admiraba sobremanera, especialmente, por su obra maestra *Drácula*:

Todo tal vez empezó cuando John P. Roberts, esposo de Sarah, vio a Bram Stoker oculto tras un árbol, disfrazado de Nosferatu. Estaban en un baile de máscaras, en la que se divertía lo más selecto de la sociedad de Halifax. De esa manera Stoker hacía gala de un extraordinario humor y gusto por la ironía. Ya era un inmortal. Su novela *Drácula*, le había concedido ese derecho a pesar de haber muerto físicamente en 1912. Esas circunstancias obligaban a Stoker a usar una máscara sobre la cual reposaba el soberbio antifaz de lo invisible; las barbas cuidadas y las cejas pobladas de Bram Stoker portadas al viento como quien lleva un antifaz sobre el vacío (Calderón Fajardo 2016: 23).

Aquí aparece el primer y audaz juego de espejos de la novela: hacer creer al espectador (lector) que uno de sus motivos principales (sino el que más), y que le otorga el carácter de fantástico, es el vampirismo, mediante la supuesta transformación de Sarah en vampiresa y sus esmerados intentos por conseguirlo. Se especula que su relevante encuentro con Stoker (vestido de Drácula) la marcó para siempre. Posteriormente sugiere que fue mordida por un chupasangre y, a lo largo del relato, cree sentir su transformación paulatina. Lo cierto es que la obra misma se encarga de desmentir esta posibilidad. Ejemplos sobran. Hacia la mitad, la voz narrativa devela: “Bram Stoker era demasiado popular como para no creer lo que contó en su novela *Drácula*. La gente cuya razón le impedía creer en vampiros resolvió que era tan imaginativo el asunto que si no existían vampiros tenían que inventarlos” (Calderón Fajardo 2016: 34). No obstante, el truco resulta seductor y funciona como

distracción y desvía nuestra atención del verdadero motivo, del eje sobrehumano que trataremos de explicar y demostrar ahora. En adición a lo anterior, la relevancia, como apuntamos arriba, del encuentro de la protagonista con el viejo escritor, estriba en que ello provocó un completo cambio en la concepción de Sarah acerca de la vida. Nunca más el complejo personaje quiso llevar una existencia simple y rutinaria, sino que, por el contrario, adoptó hábitos y manías excéntricas y, finalmente, se obsesionó con el objetivo de cambiar de vida radicalmente, abandonar su ciudad, a los suyos, su identidad (para convertirse en una mujer vampiro) y partir muy lejos, hacia el cono Sur:

—Está bien, no voy a París, al concurso mundial de rbdomantes, pero quiero que esa renuncia sea solo reemplazada por un viaje a las antípodas. A México, a La Habana, y de allí partiremos hacia donde nos lleve el viento del Pacífico: a Colombia, al Perú, a Chile, a la Argentina, donde las pampas son tan extensas que uno puede quedarse ciego contemplándolas. Si es posible quiero llegar a la Patagonia (Calderón Fajardo 2016: 28).

Es pertinente apuntar que una ficción que se enmarque dentro de lo fantástico posmoderno, no necesariamente está negada a traslucir ciertos rasgos del fantástico clásico o moderno. Con esta premisa pretendemos mostrar lo que, a nuestro criterio, resulta la primera y más evidente plasmación de lo fantástico en *El viaje que nunca termina*. Para ilustrarlo de mejor manera, recojamos otro de los conceptos centrales de la teoría de la literatura de lo inusual: el enfrentamiento de lo posible contra lo imposible. Y no olvidemos que esta dicotomía es posible gracias a la concepción de la realidad referencial del lector, dependiendo de la época y del lugar a las que pertenece. Revisemos pues, la apreciación de Roger Caillois en cuanto esta fundamental dicotomía que, insistimos, está vigente en todas las épocas y en todos los periodos del género:

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (Caillois 1987: 11).

Así, en *El viaje que nunca termina*, lo imposible, de una manera muy sutil, casi imperceptible, también se presenta cuando la voz narrativa realiza una analepsis y nos relata los sucesos más importantes de la vida de Sarah desde muy pequeña. Allí, narra que descubrió muy temprano poseer el extraño don de la rbdomancia (que consiste en la facultad de percibir radiaciones electromagnéticas, cual si fuera un imán humano), el que le era útil para hallar objetos. Empero, un buen día, ese don le iba a mostrar una impresionante revelación:

“Era extraordinaria para encontrar cosas enterradas. Un día, la niña Sarah, halló un camafeo con la efigie de Sarah adulta. Lo halló como si lo hubiese encontrado más de una vez” (Calderón Fajardo 2016: 25). En este episodio se ha transgredido el límite que separa lo posible de lo imposible, al plantear algo inconcebible y, de ese modo, la narración comienza a caer en la telaraña de lo fantástico, porque, en palabras de Herrero Cecilia, el misterio precisa una respuesta y su ausencia delata que el mundo natural ha quedado atrás:

La estética del género exige una búsqueda explicativa de la misteriosa historia narrada, porque el fenómeno fantástico rompe o choca con los esquemas racionales, y el lector necesita encontrar o deducir un tipo de *explicación* que pueda ofrecer una respuesta a su inquietud o a su angustia ante lo inexplicable. Lo fantástico sitúa entonces al lector ante el lado enigmático, oculto e inefable de la vida humana, lado que la razón crítica no puede abordar (2000: 18).

De ese modo lo sobrenatural irrumpe discreta pero enérgicamente en *El viaje que nunca termina*. Puesto que, aquí, no solo nos quedamos perplejos frente al hecho de que la niña ve (a través de la efigie del camafeo) a su versión adulta, lo que ya demuestra una primera manifestación de lo fantástico y del doble, sino que, además, mediante esta sutil escena, inserta, asimismo, el fundamental elemento del relicario, el que, tratándose de un relato de esta naturaleza, adquiere connotaciones mágicas, posiblemente, nigromantes. «(...) participant souvent de l'apparition ou du basculement fantastique, sortes d'objets reliquaires qui révèlent de manière concrète, flagrante et sous forme de preuve, la présence du fantastique<sup>65</sup> » (Prince 96), nos dice la teórica Nathalie Prince y así advertirnos que, además del imposible que plantea la escena, lo fantástico también estriba en la imperceptible pero significativa presencia del amuleto. De igual forma lo entienden los catedráticos y críticos literarios Gilbert Millet y Denis Labbé, quienes realizan un acercamiento a la literatura fantástica del siglo XX en su obra *Le fantastique*: «(...) la pensée magique a inscrit depuis longtemps dans les esprits la possibilité de changer le monde grâce à des amulettes, talismans et autres anneaux auxquels a été attribuée une force surnaturelle<sup>66</sup> » (Millet & Labbé 181). Así, este talismán, de baza sobrenatural, si no tiene el influjo de cambiar el orbe, al menos sí lo tiene para influir decisivamente en la vida de la pequeña Sarah hasta el último de sus días;

---

<sup>65</sup> [...] participan a menudo de la aparición o del desplazamiento fantástico, especie de objetos relicarios que revelan de manera concreta, flagrante y en forma de prueba, la presencia de lo fantástico. (Traducción nuestra).

<sup>66</sup> [...] el pensamiento mágico lleva inscrito desde hace mucho tiempo en la mente de las personas la posibilidad de cambiar el mundo a través de amuletos, talismanes y otros anillos a los que se les ha atribuido una fuerza sobrenatural. (Traducción nuestra).

al punto que puede considerarse que la vida de la rabadomante « (...) est suspendu à quelques grammes de matière qui finissent par représenter la vie et la mort<sup>67</sup> » (Millet & Labbé 181). Y vaya que el amuleto, aquí, posee connotaciones luctuosas. Inclusive, nos atrevemos a sostener que aquel camafeo que acompaña sempiternamente a Sarah encierra en su interior el poder ocultista donde se funcionan lo fantástico y la muerte. Prueba de ello, es el siguiente episodio donde se produce un nuevo imposible en la novela. Es así que –a pocos días de emprender su viaje, cuando el matrimonio huía debido a la persecución en contra de la “la mujer vampiro”–, Sarah y John P. se escondían en un hotel cercano al muelle. Ella no podía dormir y, como atraída por un extraño magnetismo, abandonó su habitación e inconscientemente se dirigió hacia el jardín del recinto y entonces:

La bella Sarah flotaba entre el humus que brota de la tierra; fuerzas ocultas se comunican con ella a través de esa pequeña cadena de metal. De pronto, Sarah quedó muy rígida. Había entrado en contacto con algo enterrado en el lugar que señalaba el misterioso poder de la rabadomancia. [...] le ordenó a su marido que cavase. Eso hizo John P. Luego de dar patadas un buen rato, finalmente la hoja de la herramienta tocó la madera de un viejo ataúd. Dentro del cajón, la posición en la que se encontraba el esqueleto de una mujer, con sus manos atadas tras la espalda, hacía pensar que había sido enterrada viva. Llevaba un camafeo en el pecho. Sarah, la rabadomante había sido atraída por el metal en la base del camafeo. John P. miró rápidamente hacia el pecho de Sarah donde colgaba el camafeo que ella había hallado de niña. No estaba ahí. Sarah le pidió a su marido que levantase el camafeo del cuello del esqueleto. John P. obedeció. Cada movimiento ocurrió como dibujado para que sucediera. Antes de entregárselo a Sarah, John P. Roberts contempló el perfil: era el de Sarah. Y antes de ponerlo en manos de su propietaria, ese marido agobiado por la situación tan fantástica, revisó el reverso del camafeo. Leyó el nombre allí grabado” (Calderón Fajardo 2016: 49, 50).

Así, desde este momento, la vacilación que germinara cuando la Sarah niña mira la imagen de la Sarah adulta, finalmente, colma a los lectores. Y ahora, gracias al inexplicable hecho del talismán de Sarah en el cuello del cadáver desenterrado, hemos quedado absortos frente a la consumación de lo fantástico en la obra. Sin embargo, una vez superado el estupor inicial, podemos avistar algunas suposiciones y conjeturas que nos depositen en un sendero más claro y palpable; porque no debemos olvidar que, cuando hemos caído en las fauces de lo prodigioso, se vuelve necesario y urgente tratar de salir de ahí a toda costa. En primer lugar –al haber recurrido a la autoficción, auto referenciarse en la obra y convertirse en un personaje más–, el escritor, por medio de la voz narrativa, experimenta confusión y desconcierto crecientes, o sea, vacila frente a lo que ve y lo transmite a los lectores. En

---

<sup>67</sup> [...] está suspendido en unos pocos gramos de materia que acaban representando la vida y la muerte. (Traducción nuestra).

segundo lugar, la vacilación no es originada por el tema del vampirismo, como hemos dicho, sino por la confrontación extraordinaria entre la Sarah niña y la Sarah adulta, primero; y, la Sarah adulta con la Sarah fallecida, después. En tercer lugar, lo sobrenatural tiene que ver con el más allá, el imposible que sucede en *El viaje que nunca termina* coloca a la protagonista frente a frente con un esqueleto, alusión directa de la muerte. Aquí se abren varias posibilidades: quizá, el fin de Sarah esté cerca; o, que ha regresado de la muerte; o, que ya esté muerta y no ha tomado consciencia de ello; o, peor aún, que ella es la muerte. Por tal motivo, nos encontramos ante la expresión más pura del género: el misterio irresoluto. En diálogo con el criterio de Herrero Cecilia, su colega y compatriota Ana María Morales concluye: “Posiblemente dentro de una estética que plantea la relación interactiva entre el texto y su lector es donde se pueda pretender encontrar la especificidad de lo fantástico que descansa en la duda, el misterio y el desenlace abierto” (Morales 2000b: 34). Y, finalmente, en cuarto lugar, el suceso imposible que delata el advenimiento de lo sobrenatural y lo oscuro en el relato, está representado y gira en torno al amuleto de Sarah, a ese objeto mágico y siniestro que, cada vez que se presenta, descompone la realidad, aniquilando nuestra concepción de lo existente, lo verdadero y lo legítimo. Aquí una prueba de ello: “Ese camafeo era como una especie de imagen en el tiempo. Volvió a la mente de John P. cuando se imaginó el destino final de su amada Sarah. Ella yacía muerta en su féretro hecho de cedro del Líbano” (Calderón Fajardo 2016: 45).

Ahora bien, puesto que lo fantástico posmoderno se ha modelado sobre la base de esta nueva concepción de lo real, el segundo y más importante factor que ubica a esta novela dentro del tercer paradigma del género, es el hecho de que trastorna la noción de realidad de los lectores de esta época. Sostenemos lo expuesto sobre la base que su argumento se desarrolla sobre un suceso real, objetivo que ocurrió y está registrado. Recordemos la cadena. De la anécdota real de Sarah Ellen surgió la leyenda popular y de esta la obra literaria; la que genera serias interrogantes, de si lo que plantea (“Voy a tratar de contar la verdadera historia de Sarah Ellen”), por ejemplo, sucedió efectivamente. Así, siendo consecuente con su época de elaboración, la realidad y la ficción se han fundido en la obra (junto con su contexto) y sus fronteras se han difuminado completamente. El caso de *El viaje que nunca termina* pone este hecho de relieve y lo ejemplifica nítidamente. El juego posmoderno se ha consumado. Y es además fantástico porque los lectores nos vemos representados en *El viaje que nunca*

*termina*. Esa realidad retratada que nos concierne es problematizada y, de ese modo, nos causa una profunda incertidumbre. Porque tanto para el fantástico clásico, moderno y posmoderno, la condición primordial es que desafíe la noción (vigente) de realidad del lector y, así, logre perturbarlo. En otras palabras, la ficción insólita se basa en el hecho de que su lector tiene arraigada una idea establecida de su entorno (aquello que está más allá de la diégesis) y lo fantástico (en cualquier período) se sirve de esa idea para violar las leyes de dicho entorno, desestabilizarlo y envolverlo en sus mantos sinuosos e informes. Observemos lo que David Roas comenta al respecto:

En definitiva, el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no sólo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos (Roas 2009: 116).

Así, poco importa que en posmodernidad existan innumerables realidades. Todas y cada una posee su propio parámetro de verdad y legitimidad; por tanto, una ficción sobrenatural que subvierta la norma (local pero efectiva) desestabilizará a quien la practique y, de ese modo, igualmente, se producirá el efecto fantástico. Un buen número de autores contemporáneos han reflexionado sobre este capital aspecto. Por ejemplo, en un estudio acerca de la relación de lo fantástico con el realismo mágico o maravilloso (concebido como otra realidad), el catedrático chileno Teodosio Fernández coincide con Roas al reconocer que lo inusual se suscita a partir de una alteración de lo que reconocemos convencionalmente (en un contexto dado) como real, lo que revela nuestra frágil visión del entorno:

La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y de la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo (Fernández 2001: 297).

Por lo tanto, la modelación del mundo del lector ha sido uno de los conceptos pilares del paradigma clásico, siguió teniendo importancia en el moderno y, como vemos ahora, es indispensable en el contemporáneo o posmoderno. Puesto que no basta simplemente el reconocimiento del lector de la existencia de un marco referencial que lo determine, sino, y, sobre todo, que dicha concepción es tomada como una verdad irrefutable, como lo oficial, lo legítimo y, de esa forma, la obra la trastorna, provocando desconcierto y conmoción. Ahora

bien, si nos detenemos a meditar e ir un poco más lejos, nos preguntaremos: ¿de qué manera el escritor de lo extraordinario consigue retratar y descomponer el mundo del lector? La respuesta, una vez más, no tarda en aparecer: las palabras, es decir, el lenguaje, gracias a su gran capacidad alegórica. Inferimos, entonces, que, para hablar de lo fantástico como eje de una narración, existen ciertos conceptos ineludibles que se deben articular y operar en conjunto como si se tratara de un dispositivo que mide la intervención de lo sobrenatural fantástico en una ficción. Estos conceptos, a nuestro criterio, son: la realidad (o contexto o realidad extratextual); la noción de verdad (o lo legítimo); la noción de ficcionalidad (junto con la distinción de lo real y la ficción); y, el lenguaje (y su capacidad de representación). Cualquiera de estos cuatro conceptos, indefectiblemente, involucra a los otros tres al ser enunciado, constituyendo, así, una batería literaria de lo fantástico. En suma, podemos sintetizar que para concebir una ficción (ficcionalidad) que se enmarca dentro de lo inusual, el autor parte de su concepción de lo que es legítimo, en base al marco referencial que posee (el cual le rodea, determina y, además es compartido por muchísima gente) y, de ese modo, lo trastorna para desestabilizar al lector, quien, a su vez, posee el mismo marco referencial. Y esa plasmación la representa por medio del lenguaje, que es donde reposa y se anida toda esa construcción ficcional. En definitiva, la cuestión semántica es tan necesaria para que lo fantástico pueda existir en una obra literaria, que podríamos llegar a considerar a la ficción extraordinaria como un fenómeno del lenguaje mismo, cuyas reglas siguen perteneciendo al mundo objetivo, pero definitivamente no es el único que interviene. Es por esa razón que la teórica literaria mexicana Luz Arcila Buendía, en su tesis doctoral donde hace un estudio comparativo entre lo fantástico europeo y latinoamericano, concibe el lenguaje como un juego, por su facultad de disponer, crear y romper reglas: “Desarrolla una isotopía lingüística pues presenta una negación de la transparencia del lenguaje que al tener una hiperconciencia de las reglas de lo fantástico relativiza los conceptos de verdad y de fantástico, asumiendo el lenguaje como juego” (Arcila 125). En diálogo con este postulado, la ya referida teórica Mery Erdal Jordan, en su conocido estudio sobre el género en relación con las alternativas del lenguaje, realiza una valoración semántica para concluir –sobre la base de los presupuestos que estamos contemplando– que:

Uno de los medios de enfatizar la disyunción *lenguaje/mundo* es convertir a la ficción en metafiction. Al convertir a la ficción y no al mundo en objeto del discurso, la función referencial pasa a un plano del secundario, y la ficcionalidad se convierte en el significado

dominante del texto. Sin embargo, es importante recalcar que la narrativa fantástica moderna, por definición, no intenta abolir la referencia extratextual –puesto que ésta será siempre el límite implícito a través de cuya transgresión se define–, sino crear nuevos sistemas referenciales o 'mundos alternativos' que, al ser homologados a 'la realidad', cuestionan la vigencia de esta noción (Erdal Jordan 60).

Colegimos así, que este planteamiento integral constituye el sustrato, el capullo de lo que ahora conocemos como fantástico contemporáneo o posmoderno que, creemos, está muy vigente en la actualidad. En consecuencia, en este nuevo paradigma del género, el referente, es decir, el mundo objetivo, pasa a un segundo plano y lo fantástico –gracias al material que son las palabras– se constituye en una nueva realidad, cuya veracidad o legalidad ya no es cuestionada, precisamente, porque las nociones de realidad y verdad en la posmodernidad, como hemos insistido, se han socavado y han perdido el estatus de únicas, absolutas y legítimas, permitiendo, así, el alumbramiento de realidades múltiples, cuyas legitimidades pueden ser cuestionadas, pero no su existencia y valía. Ya no cabe duda, los órdenes de realidad (incluyendo la objetiva) –en la posmodernidad, la literatura posmoderna y, por consiguiente, en el fantástico posmoderno– ya no son comprobadas, porque no es necesario. Solamente existen.

Y sobre esta base centraremos nuestros análisis del tratamiento del tema del doble en la trilogía *Sarah*. En tal sentido, para abordar al doble en este subcapítulo, hemos considerado realizar este preámbulo para comprender cómo se presenta y opera en estas obras. Aspecto del que nos vamos a enfocar en las páginas subsecuentes. Un fragmento que ilustra muy bien este preámbulo es la siguiente cita de Nieto donde recalca que la descentralización de la realidad, conlleva a su expansión y multiplicación (simulacros de realidad) y este es, en definitiva, el fundamento del fantástico posmoderno:

El paradigma posmoderno, fija su atención en la autonomía del lenguaje, en su capacidad de crear mundos posibles a partir de la independencia de los elementos del signo, donde se ha problematizado la capacidad referencial del lenguaje coincidiendo con las reflexiones de Saussure, Wittgenstein y Derrida, creando así un modelo lúdico, con referente apócrifo o bien conformando un simulacro de referente (Nieto 169).

De esta manera, una vez más, arribamos a la medular teoría de los mundos posibles, concepto, como hemos apuntado ya, posmoderno por antonomasia, dado que no podría pensarse en la concepción de realidades alternas en un mundo cuya concepción de la realidad es unívoca e infranqueable. Ahora, con el referente considerado ilusorio, ya no solo lo que sucede a nuestros ojos es considerado como real, también lo son las múltiples posibilidades

frente al mismo hecho, y solo necesitan la sustancia etérea de las palabras para existir. Esa es la premisa de los mundos posibles que derivan, como ya hemos visto, en mundos ficcionales (también llamados mundos paralelos, alternos, realidades paralelas, alternas, dimensiones paralelas, alternas): su ocurrencia ya no depende de una ejecución física o de un consenso, simplemente necesitan inscribirse dentro de una variación posible de la realidad y desarrollarse en sí misma. Allí interviene la literatura fantástica, quizá el más complejo e incomprendido, pero que bien podría ser un mundo paralelo revelador.

Adicionalmente, es importante marcar que esta técnica literaria constituye otro medio por el cual se produce el efecto fantástico en el tercer paradigma del género, dado que la superposición expedita de los distintos órdenes de realidad en un cuento podría provocar desconcierto en el lector, quien, en un punto determinado, puede perder el rumbo, es decir, vacila al ser incapaz de identificar en qué mundo ficcional se encuentra. Tomemos en conjunto las dos siguientes apreciaciones que respaldan las elucidaciones que acabamos de poner en consideración. En primer lugar, observemos la lectura del crítico literario peruano, Jorge Terán Morveli, quien, al analizar y enmarcar la obra narrativa del desaparecido escritor coteráneo, Moisés Sánchez Franco, sugiere la necesidad de incorporar la concepción de los mundos posibles para explicar el fenómeno de lo fantástico posmoderno:

[...] el arte expresa una visión del mundo. En este caso, el fantástico posmoderno se entiende al interior de las variables de la posmodernidad. En consonancia con la literatura posmoderna, se entiende lo fantástico en relación a la pérdida de anclaje en una única verdad, lo que conlleva a que se produzcan tanto múltiples visiones como versiones de la realidad, lo que en el plano ficcional conduce a la creación de innumerables mundos posibles (Terán 147).

Por su lado, David Roas, a partir del central concepto de la subjetividad y descentralización de lo existente en la posmodernidad, barrunta acerca de la existencia de un «multiverso», en literatura por supuesto, remarcando que, ahora, la literatura (la ficción) convive y se confunde y se mezcla con lo real:

[...] la pérdida de la existencia de una única realidad «objetiva» en favor de varias realidades que coexisten simultáneamente, o «multiverso», según el término propuesto en 1957 por el físico Hugh Everett. Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en la que habitan los cenobitas de *Hellraiser*, y otros tanto mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser transgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real, de lo posible (2011: 13).

Es solo a través de esta concepción que el tema del doble se revela y adquiere relevancia en *El viaje que nunca termina*. Efectivamente, resulta vacío argumentar que el

reflejo de su versión adulta por parte de la Sarah infante o el descubrimiento del cadáver con su propio camafeo por parte de la Sarah adulta, es material para detectar y, peor aún, analizar el tema en la novela; puesto que no hay mayor detalle ni información de dicho suceso, por lo que cualquier argumentación caería en la sobre interpretación. El verdadero sustrato para nuestro análisis reside precisamente en el mencionado camafeo y todas las posibilidades sobrenaturales y demenciales que encierra. Haciendo una continuación lógica de nuestras reflexiones precedentes, podemos colegir que este particular talismán existe únicamente en el universo ficcional, es decir, en la dimensión o mundo paralelo literario. Por lo tanto, a partir de lo que hemos argumentado hasta el momento, determinamos que existen e intervienen al menos tres realidades o mundos paralelos alrededor de la investigación y escritura de este relato, a saber: el hecho cierto, puntual, concreto de la Sarah Ellen real que fue sentenciada, ejecutada y exiliada hasta encontrar en Pisco su sepulcro definitivo; la expresión cultural de la visión popular; y, por supuesto, el producto literario. Es así como, el tema del doble que aquí se dirime se presenta en el procedimiento de Orlando (como también hemos identificado en José Adolph) que trata sobre la reproducción del mismo ser en los distintos planos que convergen, en este caso, dentro y fuera de la narración. A lo que ya se ha tratado de la variante de Orlando, podemos agregar el siguiente criterio de su teorizante Lubomír Doležel, quien, con respecto a la oposición entre cada entidad o duplicado del original, explica:

En el tema de Orlando la confusión epistémica de identidad personal no se plantea, puesto que las diversas incorporaciones del protagonista existen en mundos distintos. No obstante, una vez más el tema está ligado a través de una zona transicional al tema del doble. Esta zona transicional contiene individuos cuya serie de propiedades incluye inconsistencias radicales o que viven una vida de estadios radicalmente discontinuos. Estos individuos parecen entonces ser dobles o incluso múltiples (Doležel 1999c: 170).

Así, el tema del doble complementa nuestro planteamiento inicial: a Sarah Ellen se la puede concebir, al menos, desde tres dimensiones alternas y, consiguientemente, en cada una de ellas habita un doble, una reproducción de esta idea primigenia de la legendaria mujer. Consecuentemente, se plantea, asimismo, nuevamente el tipo de doble objetivo/fisión, al ser el sujeto (la voz narrativa del autor autorreferenciado en la obra) quien contempla una duplicación (separación) ajena o triplicación, para ser más precisos. Al tratarse de más de dos realidades, en este caso, nos encontramos ante múltiples y no dobles de Ellen. Pero, ojo, nunca podremos dar por sentada cuál es la verdadera o, inclusive, si alguna lo es porque:

“Como característica de este tipo de doble aparece la implicación de la mujer en lo referente al engaño” (Bargalló 15). Es curioso advertir, que ocurre algo sui géneris e interesante acá: no está claro quién es la oficial. Cualquiera de ellas puede ser la Sarah Ellen original o un duplicado, revelándose, de esta forma, el último juego de espejos, la charada final del sutil y lúdico planteamiento fantástico del texto.

Es así que, en *El viaje que nunca termina*, no podemos hablar de una primera, segunda y tercera Sarah, sino de distintas réplicas con autonomía de las demás y que ostentan sus propios y esenciales rasgos de personalidad. Y esta, precisamente, es una de las grandes características del doble dentro de lo fantástico posmoderno o, como lo llamaremos en adelante, doble posmoderno: ya no responde a un código binario en el que invariablemente existe un original con rasgos distintivos claros y un duplicado que, muchas veces, ostenta rasgos diametralmente opuestos, como ocurre en el paradigma clásico o, inclusive, moderno. No. Como podemos observar, en el paradigma contemporáneo, lo dicotómico ya no existe y el duplicado ahora es múltiple y polivalente, tal cual es la noción de realidad bajo la concepción posmoderna. En otras palabras, se trata de un alter ego fragmentado en mucho más que en dos mitades. Así mismo lo entiende la teórica colombiana, y experta en la materia, Nini Sánchez Ávila, quien sentencia: “La crítica anglosajona describe nuevas estrategias de duplicidad que pueden encontrarse en la narrativa posmoderna fantástica; en ellas, se explora un ser que se muestra discontinuo y dividido en un mundo, igualmente, fragmentado” (Sánchez Ávila 67). Esta desintegración de jerarquías entre los duplicados (real = valiosa; irreal = insignificante) no solo se debe a la desintegración de jerarquías de los distintos planos de la realidad, también se debe a que el replicante –en este caso, animado por el arte literario– ha venido con argumentos a reclamar su sitio. Este sitio de ninguna forma es inferior al de sus alter egos, porque el doble literario, en la posmodernidad, ya no es una simple copia, es toda una institución autónoma y prestante que ostenta cualidades propias y, muchas veces, superiores a las del denominado “original” u “oficial”. En otras palabras, en la posmodernidad, esta figura ha dejado de ser doble para convertirse en único, donde el individuo original solo fungió como una matriz para alumbrarlo, metafísica o literariamente. En definitiva, el arte (y el narrativo más aún) en la posmodernidad ha dejado de ser una expresión periférica y se ha elevado a un nivel de contingencia; y tiene en el sosia a un digno representante. Esto nos sugiere el siguiente fragmento de otra de *L’ombre et la différence*. *Le*

*Double en Europe* de Wladimir Troubetzkoy, donde recalca que el escritor ya no es un mero copista, sino que crea vida y esa creación (el doble) ahora cuestiona e interpela lo que antes se pensaba único y verdadero:

(...) Le sensible n'est plus le règne du vide et de l'erreur absolue, il est structuré par l'intelligible, et mérite d'être représenté par l'art. L'œuvre d'art est activité d'intellection du sensible, et non pur et condamnable mensonge, l'artiste n'est pas un faussaire de talent, il est un savant. Complémentarité, concurrence, c'est toute l'histoire du double: image prétendant à la reproduction parfaite, il empiète sur le terrain où l'original croyait être seul, celui de l'être (Troubetzkoy 1996: 3).<sup>68</sup>

Efectivamente, podríamos mencionar varias cualidades que la Sarah Ellen del plano paralelo ficcional posee y que sus replicantes (del mundo objetivo, cuyo cadáver itinerante fue expulsado de su natal Inglaterra; y, la del mito popular, cuya pasión, muerte y anunciada resurrección la ubicaron en la categoría de leyenda) no poseen. Sin embargo, para fines ilustrativos y metodológicos, nos basta mencionar un solo y capital aspecto. Recordemos que Ellen, instantes antes de su ejecución, prometió su resurrección ochenta años después y cobrar venganza de sus verdugos, hecho del que la cultura popular se sirvió para construir una leyenda en torno a la mítica mujer. Las semanas previas al anunciado retorno (mayo de 1993) hubo mucha expectativa en Pisco y en varios sectores del país; pero, como es sabido, no hubo tal resurrección. Lo que nos recuerda que, por más que fabulemos, un ser humano – hasta el día de hoy– todavía es un ser compuesto por una materia frágil, finita, precedera. Empero, por su lado, Sarah (del plano ficcional) bien podría no ser efímera, sino, por el contrario, poseer el don de la inmortalidad. Inmortal, porque no se trata de una difunta que resucita, sino de un ser que no puede morir. Y aquello, insistimos, solo es posible –todavía– gracias a la magia de la literatura. En definitiva, el doble contemporáneo (y en él nos exhibaremos en los siguientes subcapítulos) es tan potente como el original, dado que el arte literario –y lo fantástico consigo– puede llegar a construir vida: « [...] l'artisan humain prétend rivaliser avec l'artisan divin<sup>69</sup> » (Troubetzkoy 1996: 3), subraya Troubetzkoy y, sutilmente, insinúa que la obra de arte, muchas veces, no solo que se equipara con la vida humana, sino que puede llegar a superarla.

---

<sup>68</sup> “[...] lo sensible ya no es el reino del vacío y del error absoluto, está estructurado por lo inteligible, y merece ser representado por el arte. La obra de arte es una actividad de intelección de lo sensible, y no una pura y reprobable mentira, el artista no es un falsificador talentoso, es un científico. Complementariedad, competencia, esa es toda la historia del doble: una imagen que reclama una reproducción perfecta, que invade el terreno donde el original se creía solo, el del ser. (Traducción nuestra).

<sup>69</sup> “[...] el artesano humano pretende rivalizar con el artesano divino. (Traducción nuestra).

### 3.3 La multiplicidad del doble posmoderno, la parodia y la primera dualidad en la figura de Ismael Gonzales en *La novia de Corinto*

*Se morceler toujours davantage, comme une grenade à fragmentation, en éclats multiples et irréguliers où l'on chercherait vainement le puzzle à reconstituer*<sup>70</sup>

Jacques Goimard, *Critique du fantastique et de l'insolite* (466)

*La novia de Corinto* (Lima, 2016) tiene un inicio fulgurante. Nos muestra a Sarah Ellen (del orden ficcional, cabe aclarar) presentándose frente a un nuevo e importante personaje, a quien confiesa ser la misma que prometió volver a la vida ochenta años después de su ejecución. Primero se ha apoderado del cuerpo de la niña de ojos negros y ahora ha hecho lo propio con el cuerpo de una mujer extraña. Este nuevo personaje, completamente incrédulo ante semejante declaratoria, demanda saber quién es ella y por qué ha venido a verlo. Inmediatamente, se entabla un diálogo corto entre ambos, en el que la mujer extraña reconoce que ha venido a cobrar venganza. En ese momento, por primera vez en la trilogía, Sarah Ellen cede el protagonismo a quien, sin lugar a dudas, es otra de las figuras centrales de la saga: Ismael Gonzales. Hasta entonces, los lectores aún no dimensionamos la enorme importancia de Ismael; no obstante, mediante sendas menciones que la voz narrativa (en la forma de un narrador Omnisciente) realiza sobre él, la comprenderemos: “Años de esa incipiente soledad, porque él estaría siempre solo, encerrado en chirona con escasos contactos con el exterior, viendo cómo su movimiento político se desmoronaba. Se sentía derrotado de una manera insoslayable y experimentaba el terreno perdido con locura por ser quien era” (Calderón Fajardo 2016: 87). Un poco más adelante, una vez que hemos puesto atención en él, la narración le otorga palabra al personaje y, al realizar una introducción sobre su persona, declara: “Soy Ismael Gonzales, nunca volveré a ver la calle. Duermo la mayor parte del tiempo. Cada día es más intolerable despertar. Eso soy” (Calderón Fajardo 2016: 94). A partir de estas sentencias, no solo nos damos cuenta que estamos frente a un personaje atormentado por el encierro y la soledad que lo embargan, sino que dicho castigo se debe a actividades de índole subversiva, cuya batalla política e ideológica, al parecer, estaba perdiendo.

---

<sup>70</sup> “[...] descomponerse cada vez más, como una granada de fragmentación, en fragmentos múltiples e irregulares donde el uno miraría en vano armar el rompecabezas”. (Traducción nuestra).

De esta manera, podemos inferir que la obra, en su desarrollo, da claras pistas de que Ismael Gonzales es la representación ficcional del recientemente desaparecido Abimael Guzmán, líder del grupo subversivo “Sendero Luminoso” (S. L.), cuyas actividades, sentenciadas como terroristas, tuvieron en jaque a la sociedad peruana, especialmente en las décadas de los 80 y 90; “[...] pero no fue hasta la década de 1980, cuando la violencia destructiva se apoderó del Perú y la novela policíaca con su lado oscuro atrajeron la atención de los escritores” (Sumalavia 2017: 121), a entender de Ricardo Sumalavia la plasmación de este hecho cruento en el papel fue un factor recurrente en la inmensa mayoría de escritores peruanos de la época. Y este es precisamente el marco y la coyuntura social en el que se acuna y desarrolla Calderón Fajardo como escritor, tanto de ficciones policíacas (como señala Sumalavia) y fantásticas (la razón de ser del presente trabajo). Y por qué no concluir, asimismo, que *La novia de Corinto* ostenta rasgos policíacos que entran en diálogo con lo inusual. Así, la alusión que la obra hace del hecho histórico es evidente; aspecto que, igualmente, ha sido advertido por los escasos estudios que se han hecho de la misma. Para respaldar nuestra aseveración, tomemos como ejemplo el siguiente fragmento de una reseña escrita por la autora limeña, Lessy Galván, quien hiciera una aproximación a *La novia de Corinto* a través de su figura estelar: Sara Ellen, en cuanto a su trágico final, a su resurrección y a su posible condición de mujer vampiro, todo esto, en el caso de la obra que nos atañe, bajo el contexto de la cruenta crisis interna del país de la época:

Se trata de Sarah Ellen y su posible origen vampírico, sobre cómo se presenta como aparición y cómo reencarna en una humana. Además de todo ello, el escritor juega con la ambigüedad simbólica y narrativa tanto en el espacio como el tiempo, se sirve de metáforas para explicar la aparición de esta vampira y conecta el tema del vampirismo con un hecho histórico peruano como el terrorismo, pues la sed de sangre y el poder están más ligados de lo que aparentan (Galván 3).

Así, la novela nos sitúa en un contexto sociocultural existente, lo que da cuenta que Calderón Fajardo también ostenta una impronta realista. El autor, de ese modo, se erige como un sensible testigo de su tiempo; se siente comprometido ante lo que ve y, por medio del arte literario, alza su voz de protesta. Por consiguiente, la sociedad peruana de finales de siglo XX e inicios del XXI ha sido retratada, en buena parte, en su obra y ese aspecto se aprecia con nitidez en *La novia de Corinto*. Es por tal motivo, que la narrativa calderiana, además de recorrer los oscuros confines de lo fantástico, observa, examina y denuncia la historia nacional, por lo que sería un error considerarlo un escritor escindido y ajeno al entorno que

vivió. Audrey Louyer también lo entiende de esa forma: “Ahora bien: este desenfreno creativo de las impresiones interiores no constituye sistemáticamente un fin en sí, y la imaginación, en otros cuentos de este autor polifacético, se articula con la historia nacional” (Louyer 2016a: 19).

Empero, no debemos olvidar que estamos hablando de un contexto sociocultural enmarcado dentro de la posmodernidad (inevitable escapar a ella en estas décadas) y de un autor con claros y definidos rasgos posmodernos en su estilo. Por lo tanto, nuevamente se hace necesario observar y auscultar este cruento proceso histórico representado por el autor, desde la concepción de realidad, en su acepción posmoderna. A los aportes que ya hemos puesto en consideración hasta el momento, queremos complementar con los postulados del crítico y catedrático canadiense-estadounidense Gordon Slethaug, quien, en su relevante estudio de orden literario *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, realiza un análisis de tema del doble desde la mirada de la posmodernidad, lo que, a nuestro criterio, ofrece un valioso aporte, puesto que combina la visión literaria y antropológica para analizarlo:

People are themselves, then, not whole beings but “strange empirico-transcendental doublets”, simultaneously experiencing and conceptualizing, living and speaking in no systematic, binary fashion. Captives of conflicting impulses, cultural processes, and discursive practices, they try, without much success, to characterize themselves as “one”, though recognizing inherent polarities: heart and soul, good and evil, mind and body. To recognize the self as “two-of” or possibly many more than two-of is to engage in “the world’s play at the level of its decentering (Slethaug 25).<sup>71</sup>

Colegimos así, que el teórico norteamericano sugiere que, mientras la posmodernidad defiende la idea de realidad como un estado relativo, plural y discontinuo (donde la descentralización es su principal bandera) el ser humano, por el contrario, todavía en esta época, se rige bajo constructos de nuestra mente racional, cimentada en una serie de binarismos que constituyen la columna vertebral de un sistema que resulta completamente artificial y limitado. En consecuencia, bajo esta concepción posmoderna de lo real, las personas somos simplemente autómatas anclados y encajonados en un nivel lejano del orden

---

<sup>71</sup> Las personas mismas no son, entonces, seres completos sino “extraños dobletes empírico-trascendentales”, experimentando y conceptualizando simultáneamente, viviendo y hablando de una manera binaria no sistemática. Los cautivos de impulsos conflictivos, de procesos culturales y de prácticas discursivas, intentan, sin mucho éxito, caracterizarse como “uno”, aunque reconocen polaridades inherentes: corazón y alma, bien y mal, mente y cuerpo. Reconocer el Yo como “dos de” o posiblemente mucho más que dos de, es participar en “el juego del mundo en el nivel de su descentramiento”. (Traducción nuestra).

del planteamiento posmoderno, que ya nos ha sobrepasado con distancia. En adición a lo anterior, como una suerte de rebeldía, la literatura posmoderna va abiertamente en contra de este constructo, artificial y limitado con el que las personas centramos nuestra percepción de lo real, e intenta transformar lo binario en algo múltiple, plural y descentralizado. Tal como es ahora la realidad que nos rodea. Así lo propone el propio Slethaug al afirmar:

Although not causally related, postmodernism and poststructuralism both use the arguments and devices of binary systematizing to subvert that logic and influence in modern culture. Both perceive the binary system as the greatest barrier to rethinking ourselves, society, and history. Post-structural critical theory explicitly, and postmodern fiction implicitly, interrogate the duality upon which modernism and premodernism are thought to be centered. They do so not to re-hierarchize binary oppositions but to suggest that all systems, hierarchies, and patterns of meaning are human constructs (Slethaug 22).<sup>72</sup>

En suma, al contemplar que Calderón Fajardo inicia una de sus obras más representativas ubicando al lector en un marco referencial específico, no es difícil inferir que su intención es situarnos en el contexto que propone, para luego subvertirlo, desestabilizarnos y, de ese modo, arrojarnos a las tinieblas de lo fantástico. Por tales motivos, consideramos necesario involucrar estas elucidaciones para examinar e interpretar el tema del doble que se presenta en *La novia de Corinto*. Pero, como no puede ser de otra forma, para que el doble aparezca, es preciso que la narración se conflictúe previamente, es decir, que el ambiente natural (realista) representado en un principio, comience a socavarse, a torcerse y, así, tanto el protagonista como los lectores no comprenderemos lo que está sucediendo y caigamos en el estado de incertidumbre y vacilación pura: el corazón de lo fantástico. Regresemos, entonces, al comienzo del relato donde Ismael, encerrado y solo en una celda, recibe la inesperada visita de lo que parece ser un ánima, que luego se identificaría como la reencarnación de Sarah Ellen (y también como un segundo personaje, que desarrollaremos en el último subcapítulo), quien ha venido para vengarse de él. Ismael, estupefacto e incrédulo ante lo que está viendo, no atina a esclarecer la naturaleza de la situación extraordinaria que está presenciando y termina aceptando y sucumbiendo a ella. A partir de

---

<sup>72</sup> Aunque no están causalmente relacionados, el posmodernismo y el posestructuralismo usan argumentos y dispositivos de sistematización binaria para subvertir esa lógica e influencia en la cultura moderna. Ambos perciben el sistema binario como la mayor barrera para repensarnos a nosotros mismos, la sociedad y la historia. La teoría crítica posestructural explícitamente, y la ficción posmoderna implícitamente, cuestionan la dualidad en la que se piensa que se centran el modernismo y el premodernismo. No lo hacen para volver a jerarquizar las oposiciones binarias, sino para sugerir que todos los sistemas, jerarquías y patrones de significado son construcciones humanas. (Traducción nuestra).

allí, su reloj interno se altera: por unos momentos, duerme en demasía; y, en otros, es presa del insomnio. Estos fluctuantes y cambiantes estados de conciencia son atribuidos a aquellas apariciones o alucinaciones y la experiencia insólita que está experimentando. Así lo advierte la voz narrativa: “Las apariciones ahora ya no solo surgen en los sueños, irrumpen sin que nadie impida su ingreso. [...]. El día y la noche eran una misma cosa. Ismael pasaba mucho tiempo durmiendo” (Calderón Fajardo 2016: 94). No obstante, lamentablemente para él, en lo inusual las explicaciones no son tan sencillas, peor aún si se cree ingenuamente en ellas; porque es ahí, en la pista falsa, precisamente, que lo fantástico opera subrepticamente con poder. En tal sentido, la confusión del estado de sueño con el estado de vigilia es una señal de que tanto el personaje como los lectores hemos caído en campo sobrenatural, los dominios de Sarah Ellen. Es así como, ella (y su alter ego) representan una pesadilla para Ismael. Han llegado para vengarse de él y comienzan evocando sus temores más profundos, hecho que, con el desarrollo del argumento, comprobaremos. Podemos observar, asimismo, que la ignominiosa mujer que se presenta cada noche en su celda representa la alteridad en su más pura expresión. Ismael se encuentra íngrimo. Esa lúgubre prisión resulta tan vasta e ininteligible como el Planeta mismo, razón por la cual ante él solo existe vacío –“Ismael: puedo ver el vacío, tocarlo. Con el vacío sostengo largas conversaciones” (Calderón Fajardo 2016: 98)–. Ya hemos marcado que el fantástico posmoderno posee la facultad de ostentar rasgos del clásico y del moderno, hecho que aquí podemos apreciar nítidamente, pues, se ha incorporado uno de los preceptos centrales del fantástico clásico: el advenimiento de una alteridad siniestra e ininteligible. Esa otredad (Sarah, el más allá), por su parte, se confunde con ese vacío, desestabilizando a Ismael por completo, hacerlo dudar hasta de su propia integridad y, por supuesto, generarle un miedo irrefrenable. Así, la alteridad (que, ahora lo sabemos, bien puede ser la nada), que es inconmensurable, ambigua y ominosa, se presenta a Ismael en la forma del ánima de Sarah Ellen. Y, por supuesto, si la otredad, en este caso, carece de forma y legibilidad bien pudiera tratarse del vacío o la nada. No hay certeza ni definición objetiva, solo sabemos que la alteridad es aquello que se opone al Yo. Todo lo demás es incierto y lleva al desconcierto. Es inexorable: Ismael ha caído en la vacuidad total. Se ve minúsculo e indefenso frente a las sombras que le rodean; y, es allí, en el instante mismo de la desesperación, que su instinto de supervivencia lo insta a crear una figura que lo sostenga en el mundo objetivo, inteligible al que está a punto de abandonar para siempre.

Esa figura es el doble. Wladimir Troubetzkoy asegura que, en un momento determinado, lo único que le queda al sujeto en la Tierra es él mismo, está huérfano y confundido inmerso en la nada, necesita desesperadamente sujetarse de algo o alguien. Así surge el doble:

C'est que le sujet, le moi, est désormais un royaume en déshérence, sans constitution ni limites claires, un règne dont le maître s'est absenté. Le moi n'a plus ni Dieu ni maître, (...). Que reste-t-il à l'homme, seul au monde ? Le moi. Mais est-ce assez ? Plus personne, bientôt, ne se risquera à le dire. Le double a pour première fonction de combler la fissure entre l'homme et un monde qui le déborde. Car l'homme a horreur du vide (1996: 7).<sup>73</sup>

En definitiva, es en esa vacuidad del yo que el duplicado se hace presente: en un principio, para acortar la brecha entre Ismael y el mundo. Sin embargo, al tratarse de un campo tan farragoso donde lo que menos se dispone es de certezas, esta aparente ayuda pronto se convertirá en su condena, que terminará no solo desestabilizando al personaje, sino arrojándolo definitivamente lejos de la realidad objetiva, con todas las consecuencias desastrosas que ello implica. Así, Ismael va a experimentar un proceso de desdoblamiento en el que su psiquis, su cuerpo y, posiblemente, su espíritu se dividirán, engendrando, de ese modo, nuevas entidades y representaciones que, como veremos a continuación, mantendrán la esencia, forma, identidad, pensamientos, miedos y angustias del sujeto original. A lo que ya hemos apuntado en el marco teórico sobre el desdoblamiento, dentro de la concepción del tema del doble en literatura, podemos agregar la siguiente consideración de Juan Bargalló:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte (Bargalló 11).

El cierre de esta cita corrobora el hecho que la aparición del alter ego es un acto inconsciente e instintivo de supervivencia por parte del individuo, debido al anhelo de no quedar prisionero en la nada imperecederamente. Empero, es preciso aclarar que este proceso no ocurre de forma premeditada, sino involuntaria, porque, cuando el sujeto queda atrapado en las profundidades de lo fantástico, pierde movilidad y espacio para maniobrar. Así, *En la*

---

<sup>73</sup> Es que el sujeto, el Yo, es en adelante un reino en desheredación, sin constitución ni límites claros, reino donde el amo está ausente. El ego ya no tiene ni Dios ni dueño, [...]. ¿Qué le queda al hombre, solo en el mundo? El Yo. ¿Pero es suficiente? Pronto, nadie se atreverá a decirlo. La función principal del doble es cerrar la brecha entre el hombre y un mundo más allá de él. Porque el hombre aborrece el vacío. (Traducción nuestra).

*novia de Corinto* hemos identificado, al menos, tres distintos desdoblamientos (del tipo subjetivo todos ellos) que Ismael Gonzales experimentará, para lo cual, se hace necesario recoger los conceptos que abordamos en los primeros párrafos del presente subcapítulo. Nos referimos, pues, a las nociones de realidad posmoderna –plural y descentralizada–, versus la concepción de realidad –arcaica, convencional y binaria– que los seres humanos conservamos acerca del entorno que nos rodea. Por esta razón, creemos oportuno poner en consideración la teoría de Gordon Slethaug acerca de cómo opera el desdoblamiento literario (dentro de la literatura fantástica, por supuesto) frente a estas nuevas nociones de realidad, descentralización y legitimidad. Slethaug, continuando con los estudios posestructuralistas de Foucault y Derrida, asegura que el fenómeno del desdoblamiento yace en el lenguaje, puesto que es parte integral del mundo posmoderno y este –que se ha expandido y multiplicado, como hemos dicho– existe también a nivel lexical, por tanto, cada nuevo ser desdoblado (con su lenguaje y códigos propios) se convierte en un ser separado y autónomo, como las múltiples realidades alumbradas a partir de una primigenia. Observemos su exposición textual:

Derrida's and Foucault's simultaneous evocation and rejection of the traditional significations of the double lead to another permutation of meaning. By problematizing the term within a context of structural doubling, Derrida and Foucault equate the metaphysical and psychological double with the process of doubling. Because "reality" and "identity" are primarily constructs of language, it is a relatively easy step to affirm the linguistic and literary process of doubling instead of treating the double as a separate person or separate aspect of a personality (25).<sup>74</sup>

Si las elucidaciones del teórico norteamericano son correctas, hemos alcanzado, así, las primeras certezas de lo que constituye el doble en la posmodernidad. De esta manera, inferimos que, si prácticamente todos los conceptos que manejamos hoy en día son construcciones artificiales sostenidas por el lenguaje, el arte literario también lo es. Por consiguiente, la literatura fantástica posmoderna –y el doble posmoderno de paso– subyacen en un orden social y lingüístico; y, por ende, su evolución está determinada también por los cambios que este orden experimente. Para ilustrar un poco mejor lo formulado, pongamos a

---

<sup>74</sup> La evocación y el rechazo simultáneos de Derrida y Foucault de las significaciones tradicionales del doble conducen a otra permutación de sentido. Problematizando el término en un contexto de desdoblamiento estructural. Derrida y Foucault equiparan el doble metafísico y psicológico con el proceso de desdoblamiento. Debido a que la "realidad" y la "identidad" son principalmente construcciones del lenguaje, es un paso relativamente fácil afirmar el proceso lingüístico y literario de duplicación en lugar de tratar al doble como una persona separada o un aspecto separado de una personalidad. (Traducción nuestra).

consideración el resto de la reflexión de Slethaug donde se remarca que el replicante posmoderno, en definitiva, va en contra de lo binario:

If these new paradoxical doubles and processes of doubling can replace traditional ones- the devil, the conscience, or the id- then so can others, and Barthes, Derrida, and Foucault examine the nature of displacement or supplementarity. By demonstrating that binary opposition is a cultural phenomenon, describing the predominance of dualism in Western thought, and replacing one set of binary oppositions with another, these writers render dualism impotent as a “natural” or necessary metaphysical system and create a new way of thinking about the double. As Derrida notes, when the “structurality of structure” is perceived, the desire for a center is replaced by an infinite number of “sign-substitutions” whereby everything becomes discourse, an infinite “play of the signified” without any transcendental meaning (Slethaug 26).<sup>75</sup>

Entonces comprendemos que, al igual que el arquetipo humano de captar el exterior por medio de binarismos, el doble fantástico clásico también se ha regido con el mismo modelo (basta recordar una de las premisas originales del tema: el sosia representa lo opuesto del individuo original, es su yo en negativo). Es así que, el doble fantástico contemporáneo— que forma parte de la gran maquinaria de la idea de realidad posmoderna— irá en contra del arquetipo binario (tanto social como del tema del doble clásico). Consiguientemente, Ismael sufrirá distintas, variadas y disímiles duplicaciones. Así, una duplicación será clásica, binaria (entendiéndose como la clásica confrontación del sujeto contra su segundo yo opuesto y malévolos); otra será artificial (una novedad del autor); y, finalmente, otra duplicación será poco convencional (en la que el original nunca llega a conocer a su alter ego). Esta última se presenta en *La ventana del Diablo*. Analizaremos estos tres casos de desdoblamiento, siguiendo el orden con el que se presentan en la narración. No olvidemos que, aunque una duplicación diste mucho de otra, todas tienen un sustrato y origen en común: Ismael. Existe otro punto en común que consideramos oportuno mencionar antes de comenzar este recorrido alucinante y metafísico: el sujeto (protagonista, quien experimenta la vacilación), en cada uno de los casos, se dividirá en dos o más entidades correspondientes a su ser.

---

<sup>75</sup> Si estos nuevos dobles paradójicos y procesos de duplicación pueden reemplazar a los tradicionales -el diablo, la conciencia o el id- entonces también pueden otros, y Barthes, Derrida y Foucault examinan la naturaleza del desplazamiento o la suplementariedad. Al demostrar que la oposición binaria es un fenómeno cultural, y describir el predominio del dualismo en el pensamiento occidental y reemplazar un conjunto de oposiciones binarias por otro, estos escritores vuelven impotente al dualismo como un sistema metafísico “natural” o necesario y crean una nueva forma de pensar sobre el doble. Como señala Derrida, cuando se percibe la “estructuralidad de la estructura”, el deseo de un centro es reemplazado por un número infinito de “sustituciones de signos” en las que todo se convierte en discurso, un infinito “juego del significado” sin ningún significado trascendental. (Traducción nuestra).

Partiendo de estas consideraciones, comenzaremos abordando el primero de los tres casos de desdoblamiento que hemos mencionado. Revisemos el siguiente fragmento en el que descubrimos que el ánima de Sarah Ellen, que atormenta a Ismael, nunca estuvo sola; formaba una poderosa dualidad con una ex militante de su organización subversiva, llamada Rosalía Espichán. A quien Ismael mandó a asesinar por el bien del movimiento y es ella, Rosalía, quien clama venganza y Sarah ha regresado para ayudarla en ese cometido. Una vez que el cruento líder insurrecto ya se ha entregado a la situación prodigiosa que lo embargaba, Sarah/Rosalía le confiesan qué es lo que pretende:

A Sarah y al envase que ella ocupaba se les hizo obsesivo encontrar al compañero que se había fugado. Se creó en Rosalía la necesidad de volver a amar a su asesino, como quien busca comprender lo inexplicable, al que mató al amor por fanatismo, al que la asesinó y que, luego de estar preso, escapó y se liberó de Ismael. Tenía que buscar en las arquitecturas de cristal, en el polvo marino, en la fábula que no vuelve, allí donde ningún hueso es suficientemente duro, buscar hasta encontrarlo. Y Sarah hizo caso al consejo que le había dado el pensamiento de Ismael. Le preguntó al cuerpo que llevaba como ropaje dónde podía encontrar al doble (Calderón Fajardo 2016: 113).

Por lo tanto, el objetivo de Sarah/Rosalía no era precisamente el propio Ismael, sino su doble. Este primer caso de desdoblamiento es particularmente distinto a los otros dos, porque, en primer lugar, como veremos, no se trata solo de uno sino de múltiples replicantes del líder polémico; y, en segundo lugar, porque esta duplicación se realiza de forma artificial, es decir, fabricada deliberadamente, forjada y programada con un fin específico y no como producto de un fenómeno sobrenatural. Tratándose de un líder cruento y subversivo, cuyas acciones casi siempre están por fuera de la ley, Ismael ideó la aguda estrategia de reclutar decenas de voluntarios, adoctrinarlos con el manifiesto comunista, volverlos fieles, desprogramarlos para que olviden quienes son y su procedencia y reprogramarlos para que adopten una nueva identidad e ideología: la suya. Todos, a partir de ese momento, se convertirían en Ismael Gonzales, no tanto físicamente (porque nadie conocía su verdadera apariencia), pero sí dobles en cuanto a su personalidad, forma de actuar, de hablar y, especialmente, de pensamiento, o sea, de su visión del mundo. Acá una muestra: “Siendo todos dobles de Ismael, pensaban exactamente como él y proporcionaban las mismas respuestas. Habían memorizado sus escritos y repetían, como loros, lo que él había dicho o escrito en el pasado” (Calderón Fajardo 2016: 106). Más, la voz narrativa nos cuenta lo totalitario, cruel e inclemente que fue Ismael con sus dobles, quienes, en definitiva, eran

desechables; carecían de importancia, solo eran peones sacrificables que obedecían y operaban en función de un cometido mayor: el partido. Así lo declara uno de ellos:

Él fue la mente, nosotros el cuerpo. Si un dedo no obedecía lo cortaban. Su palabra siempre la primera y la última. [...]. Cuando menos te dabas cuenta ya eras un doble; un apéndice, un instrumento, una ínfima parte de un cuerpo frágil con una enorme cabeza que te comía con zapatos y todo y hacía que no pensaras, si es que no pensabas como él quería que pensases (Calderón Fajardo 2016: 124).

Ahora bien, llegado a este punto, no olvidemos que: en primer lugar, el argumento de *La novia de Corinto* está contextualizado en el marco referencial del acaecimiento del terrorismo en el Perú, específicamente, del grupo insurrecto S. L. liderado por Abimael Guzmán, representado, aquí, por Ismael Gonzales; y, en segundo lugar, que nos encontramos frente a un autor que responde a los cánones y preceptos de la literatura posmoderna, como hemos tratado de demostrar hasta ahora. “Claro que para valorar e interpretar una escena como ésa no hay que olvidar otro factor recurrente en la narrativa posmoderna: la parodia” (Roas 2016: 97), nos dice David Roas y, de ese modo, comenzamos a atisbar que todo este bagaje realista que propone la novela más que una representación, resulta una parodia del tristemente célebre hecho histórico. Sabemos, en términos generales, que la parodia es imitación de una persona reconocida (real o ficticia) o de un suceso (real o ficticio) de manera burlona. En la literatura general se ha reflexionado profundamente sobre este concepto. En cambio, sobre la parodia en relación con la literatura fantástica, aún hay mucho por explorar. Uno de los primeros pensadores que han puesto en diálogo estas dos nociones, es teórico venezolano Víctor Bravo, quien, en su investigación más sonada, dedica un capítulo completo a la imbricación de la parodia con lo fantástico. Una de sus primeras apreciaciones, y que consideramos pilar para nuestra argumentación, es la siguiente:

La parodia es, podría decirse, el discurso que mejor pone en escena la alteridad, pues su sentido último, tal como lo ha demostrado Bajtín, es develar la dualidad del mundo: Frente a la seriedad de la ley, la risa; frente al rostro, la máscara (Bravo 44).

Así, en sencillas palabras, la parodia –por medio de la caricaturización del objeto parodiado– construye un duplicado de ese objeto, otorgándole un significado distinto. Por lo tanto, en la parodia indefectiblemente intervienen los dos universos que coexisten en una narración: el mundo o contexto; y, la expresión textual, es decir, la composición narrativa como tal. Lo fantástico, por su parte, transgrede y socava nuestra noción de realidad. Es por eso que, ambos géneros cuestionan y, en última instancia, niegan lo real y nuestros referentes

de lo real, modelando –de ese modo– una nueva realidad, que comparte el mismo sustrato de la primera, pero, en última instancia, la ridiculiza y se separa de ella. Por ese motivo la parodia es un recurso eminentemente posmoderno: socava la noción de verdad absoluta y propone una nueva perspectiva, una nueva realidad.

Si nos remitimos a la definición de parodia y parodiar, tenemos que no solo se puede hacer mofa de un hecho saliente o de una obra ficcional (como algunos críticos erróneamente aseguran), sino también de una persona real (polémica, por lo general). Aquello nos induce a pensar que esta representación del Senderismo en *La novia de Corinto* constituye, sobre todo, una parodia de Abimael Guzmán. Este aspecto resulta evidente en la obra, puesto que, con las descripciones de las cruentas prácticas de Ismael hacia sus dobles y sus víctimas, Calderón Fajardo toma la imagen del fatídico Guzmán y lo censura satirizándolo. Y si estamos hablando que la parodia duplica la realidad y el objeto parodiado es un hombre real, la conclusión cae por su propio peso: Ismael Gonzales es un doble paródico de Abimael Guzmán. De la totalidad de fuentes que hemos recabado, no hemos encontrado mención alguna sobre esta categoría. Así que la presente investigación siembra la semilla para que se explore en ella. Dobles paródicos abundan en la literatura universal, pero poco se ha hablado de ellos como duplicados ficticios o literarios de un personaje célebre de la historia. En tal sentido, ahora podemos considerar al Ismael original –cautivo, que recibe la visita de Sarah Ellen– como el primer doble (y así lo llamaremos en lo subsiguiente) de Abimael Guzmán representado en la novela; y, las demás duplicaciones que experimentará son, en efecto, dobles de este doble paródico.

En adición a lo anterior, resulta curioso advertir que Calderón Fajardo recurre a la parodia para censurar este hecho histórico mediante el doble, recurso que, asimismo, tiene una doble función: satirizar la realidad, como hemos subrayado, y subvertirla con la inserción del elemento del doble (paródico) que es uno de los íconos de lo fantástico. Debemos puntualizar, además, que, por la condición posmoderna de la novela, la parodia es solo otro de los recursos (y realidades) que ha incluido en su heterogéneo contenido. Por lo tanto, lo fantástico posmoderno, en diálogo con este aparataje, hace de la parodia otro tipo de doble. Al respecto, Bravo enfatiza:

Concluamos: la expresión de lo fantástico en el discurso paródico no es, en rigor, una finalidad estética; es, la mayoría de los casos, uno de los medios a través de los cuales la parodia niega y afirma lo real [...]. Un sentido se desprende, no obstante, de esta persistencia

de lo fantástico: su puesta en escena es uno de los mecanismos textuales a través de los cuales la narrativa produce la reflexión sobre sí misma y sobre el mundo (Bravo 56).

Esa es, probablemente, la función del doble (comenzando por el primer Ismael, el doble paródico; y, posteriormente, por sus diversas incorporaciones que se expanden como bifurcaciones de un laberinto) en la época y la literatura posmoderna: subvertir, torcer y, finalmente, deshacer al referente real, tal y como observa Gordon Slethaug donde, en suma, las ficciones literarias (insólitas especialmente) transgreden a sus anfitriones:

Her view is grounded in the theory of Mikhail Bakhtin, who argues in *Rabelais and His World* that entertainments in carnivals and fairs of the late medieval and early Renaissance periods incorporated parodies of political issues that could not otherwise have been raised or mocked in public. Performance of this kind, “carnivalization” and masquerade, lends itself to the play of doubleness in postmodern fiction in which parasitic political, social, and literary texts interrupt and transgress their hosts. This doubling of historical periods and texts may comment both on the appropriated period and text or, in self-parodic fashion, the one in which it appears (Slethaug 27).<sup>76</sup>

Ahora bien, del sinfín de dobles creados por Ismael, la narración se enfocará y le dará un rol estelar a uno específico, que es precisamente a quien Sarah/Rosalía persiguen denodadamente. La razón: este duplicado ejecutó la orden (del primer Ismael) de asesinar a Rosalía: “SARAH: Esa será siempre la tragedia de los dobles, a nadie le interesa su libertad, pero a alguien que yo conozco, este doble fugado sí le interesa y mucho. Él asesinó a la mujer en cuyo cuerpo me he cobijado. ¿Se acuerda ahora de su nombre?” (Calderón Fajardo 2016: 110). Es así como, este crimen será uno de los ejes centrales de la historia. El motivo de la venganza cobra especial relevancia, porque el afán de Rosalía (con el contingente de Sarah Ellen) de encontrar y ajusticiar a su verdugo, provocará todos los devenires (realistas y extraordinarios) de la novela. Este aspecto abordaremos en el siguiente subcapítulo, por medio de la fundamental dualidad: Sarah-Rosalía. Lo que ahora nos ocupa, bajo los propósitos del presente párrafo, es auscultar la verdadera naturaleza de esta primera duplicación que, como hemos advertido, ha sido forjada artificialmente. No obstante, el efecto fantástico se hace presente. Ismael consigue su cometido y convence a sus dobles (y

---

<sup>76</sup> Su punto de vista se basa en la teoría de Mikhail Bakhtin, quien argumenta en *Rabelais and His World* que los entretenimientos en los carnavales y en las ferias de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento incorporaron parodias de cuestiones políticas que de otro modo no podrían haberse planteado o burlado en público. Las representaciones de este tipo, la “carnavalización” y la mascarada, se prestan al juego de la duplicidad en la ficción posmoderna en la que los textos políticos, sociales y literarios interrumpen y transgreden a sus anfitriones. Este desdoblamiento de períodos históricos y textos puede comentar tanto el período como el texto apropiado o, de manera auto paródica, aquel en el que aparece. (Traducción nuestra).

el asesino de Rosalía es la prueba) de que son él. Consecuentemente, *La novia de Corinto* trata uno de los fundamentos primordiales del desdoblamiento en el fantástico moderno: la pérdida de identidad. De la gran cantidad de alusiones sobre este particular presentes en la diégesis de la novela, tomemos la siguiente, que nos resulta contundente:

Claro que el doble recordaba ese territorio que existía nebuloso en su memoria y que cada vez se hacía más nítido; probablemente nunca tuvo ese nombre; el espacio de la nostalgia real pero con otro nombre que existía cuando a Ismael lo convirtieron en un doble de Ismael. Su verdadero nombre se le había borrado de la mente, como tantas muchas otras cosas que pudiese devolverle su vieja identidad (Calderón Fajardo 2016: 122).

Podemos adelantar que Sarah/Rosalía encuentran a este doble y juntos realizan un mórbido y alucinante viaje hacia Corinto (lugar sobrehumano, metafísico) para casarse. En dicho viaje, el alter ego de Ismael adquirirá no solo un notable protagonismo, sino también que exhibirá sendas demostraciones de humanidad, por lo que, más temprano que tarde, su condición de replicante comenzará a menguar para adquirir la prestancia del Ismael primigenio, aplicándose, nuevamente, la máxima que el sujeto original –y no el doble– es quien vacila y es sumergido en la disolución, muchas veces definitiva, de su identidad, de su ser. Entonces, conforme avanza el relato, el sosia de Ismael hará enormes esfuerzos por saber quién es. Sin embargo, para su desgracia, dichos esfuerzos serán en vano. Mientras más intenta recordar y no lo consigue, comprueba cuán férreamente su psiquis estuvo trabajada para adoptar otra identidad y, de este modo, negarse a sí mismo. Vamos corroborando, así, nuestra tesis acerca de que Carlos Calderón Fajardo es un autor posmoderno y aquello se trasluce en una de sus obras más representativas; puesto que la evidente disolución y ulterior pérdida de identidad por parte del doble, constituye otra de las características importantes de la posmodernidad: la sociedad actual está cultivando un ejército de autómatas, cuyas identidades nada importan ya y adolecen de falta de voluntad. Caminan apacibles por el sendero que se les ha trazado, sin cuestionarse absolutamente nada. Es por tales motivos, que expertos de este fenómeno cultural vigente, como Frederic Jameson, aseguran que la individualidad está desapareciendo:

Pero ahora hemos de introducir una nueva pieza en este rompecabezas, el cual puede ayudarnos a explicar por qué el modernismo clásico es algo del pasado y por qué el posmodernismo debería haber ocupado su lugar. Este nuevo componente es lo que se llama generalmente la «muerte del sujeto» o, para decirlo en un lenguaje más convencional, el fin del individualismo como tal (Jameson 170).

Esta “muerte del sujeto” que manifiesta Jameson se refiere a la sociedad actual. Y puesto que la posmodernidad (como fenómeno social) se ha extrapolado a la literatura, inferimos que el asesino de Rosalía es un muerto en vida. Tenemos, entonces, que el segundo yo de Ismael –que bien podría ser cualquiera de nosotros– ante el reconocimiento de la inexorable verdad de que no posee nombre ni rostro alguno, siente desasosiego e intenta denodadamente recordar quién fue alguna vez o, en su defecto, adoptar alguna identidad, la que fuere; pero no lo consigue: “Algo le hizo pensar que en el saco guardaba una vieja foto suya, ahora el único reflejo que le permitía medir el tiempo transcurrido. [...] al verla se crispó, se encontró con la cara de Ismael y no con la suya” (Calderón Fajardo 2016: 141). Esta característica, según Roas, resulta ser típica de la condición del individuo (o personaje literario) posmoderno que, es ínfimo frente a la realidad fragmentada y caótica que lo bordea:

Junto al cuestionamiento de lo real, la transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. Estos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir [...]. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición (Roas 2009: 103).

Y esto es precisamente lo que sucede con el doble. Una vez arribado a Corinto junto con Sarah/Rosalía, ella, finalmente, lo aniquila. Más que su muerte violenta, lo que causa conmoción es que feneció sin haber podido recordar quién fue. Esto es lo que admitió en la recta final de aquel viaje (y de su vida): “No se reconocía con otro nombre que no fuera el que no tiene nombre” (Calderón Fajardo 2016: 127). Así, podemos colegir que el alter ego de Ismael (y todos los demás también), para ser programado como el líder subversivo, tuvo primero que convertirse en un recipiente vacío, como un disquete en blanco sobre el cual se iba a descargar un programa. Es por esa razón que el replicante no responde al nombre de Ismael sino a “el que no tiene nombre”, porque, en definitiva, más allá de encontrarse inmerso en una situación difusa, se reconoce ínfimo frente a ella, y, por tanto, no es nadie, nada.

Y la nada –como sabemos– nos remite al vacío, donde el primer Ismael ha caído desde que perdió conexión con el mundo objetivo. Recordemos que, llegado a este estado de sopor, Ismael fue incapaz de diferenciar el sueño de la vigilia. A ello le atribuye, apelando a la poca sensatez que le queda, la aparición del ánima de Sarah Ellen y las continuas

conversaciones que entabla con ella. Empero, en uno de esos diálogos furtivos, Sarah le dijo la siguiente frase, que resultó contundente: “Usted y yo pertenecemos a un mundo en que lo más real es lo irreal” (Calderón Fajardo 2016: 108). Luego la voz narrativa observa:

Esta conversación, más que hecha de palabras, se trataba de casi un inaudible zumbido. Ismael permanecía echado en su litera y su pensamiento vagaba en el aire, mientras que Sarah, fantasmal, se desplegaba en el estrecho recinto como una especie de enorme mariposa alada, hecha de la consistencia de la brisa, algo que los guardias no podían percibir” (Calderón Fajardo 2016: 92).

Y, así, en el vacío, es decir, en la nada absoluta, hace su aparición el segundo desdoblamiento que experimenta Ismael Gonzales. Quizá, el más importante y terrible de los tres que hemos descubierto: la dualidad Ismael y su pensamiento, o sea, el Pensamiento Gonzales. Solo puede aparecer cuando el vacío se apodera de Ismael, porque es allí, precisamente, donde Sarah se comunica con Ismael y con su pensamiento. A estas alturas podemos observar cómo el sujeto que alguna vez fue Ismael Gonzales, una vez inmerso en el embudo de lo fantástico, se descompone a cada minuto. Ismael ha dejado de ser definitivamente un humano hecho de sustancia, único y concreto. La situación insólita que lo envuelve lo conduce por caminos amorfos y abyectos en donde será aniquilado y resucitado sempiternamente. Por consiguiente, esta segunda bifurcación de su entidad no será externa a él; se manifestará en los confines más profundos de su interior, posiblemente de su consciencia o, inclusive, de su espíritu. En otras palabras, este nuevo sosia existe y se regodea donde Ismael no puede alcanzarlo. Cosa que lo hace mucho más fuerte y peligroso. “[...] el desdoblamiento de la propia conciencia en un enigmático rival del yo” (Herrero Cecilia 2011: 23), comenta Herrero Cecilia y eso es precisamente el Pensamiento Gonzales: no solo la esencia psíquica y espiritual de Ismael, sino, quizá, su más grande adversario. Una prueba de ello es la forma intimidante en la que el metafísico personaje se presenta:

—Solo te puedo transmitir lo que un tipo en condiciones en las que me encuentro puede expresar. Solo soy el pensamiento Gonzales, y ahora, para mi desgracia, he comprobado que solo ocupo una pequeñísima parcialidad del cerebro de Ismael. Estoy en conflicto con otros pensamientos que vagabundean secretos dentro del cacumen de un hombre luchando conmigo para conquistar la preponderancia que justifique sus actos que yo, el pensamiento Gonzales, no puede avalar (Calderón Fajardo 2016: 102).

Posteriormente en la narración, nos enteramos de que el pensamiento Gonzales fue engendrado en los años universitarios de Ismael en donde comulgó y absorbió la ideología de izquierda. De ahí su apelativo, el pensamiento Gonzales no es otra cosa que el pensamiento

revolucionario de izquierda, la mente criminal atrás del líder insurrecto, durante los años de vigencia de su movimiento. Aquí, el propio alter ego inmaterial lo declara: “Su pensamiento, es decir yo, estaba obligado a ser guía inmarcesible, porque, de suceder lo contrario, entonces sería otro el que marcaría la línea correcta y el partido irremediabilmente caería en desgracia y se desbarrancaría” (Calderón Fajardo 2016: 101). Y no solo eso. Dichas atrocidades no fueron cometidas con encono; pero tampoco fueron disfrutadas. Sencillamente fueron cometidas de forma rígida e implacable y, al momento de repasar lo cometido, el pensamiento las reivindicaba y justificaba, demostrando una frialdad propia de un ser no humano: “Arrepentirme de qué. El arrepentimiento no existe para un revolucionario, solo la autocritica. Fue una guerra, en las guerras la gente muere. El que me arrepienta no va a cambiar nada. ¿O sí? (Calderón Fajardo 2016: 93). Y, es oportuno mencionar que, la obra enfatiza esta distinción precisamente para sugerir que fue el pensamiento quien maquinó la totalidad de las atrocidades y no Ismael, que simplemente las ejecutó.

Este desdoblamiento se ha establecido en lo más profundo de Ismael. En otras palabras, se ha librado una pugna en los pliegues más hondos de su consciencia, al más puro estilo del fantástico moderno. Su replicante demuestra rasgos y pensamientos completamente opuestos a él, pero no puede existir sin él; del mismo modo que Ismael sin su (cruento) pensamiento no sería nadie. Así, nos encontramos frente a un caso que el teórico y estudioso del tema del doble, Michael Morel, ha denominado “relación agonística” entre el individuo y su doble, que se caracteriza esencialmente por la enorme influencia que tiene el segundo yo sobre el original, al punto de que este se define gracias a su presencia, presencia que invariablemente implica una oposición, es decir, es lo contrario de él: « Dans ce rapport de nature agonistique, l’autre tend á être concu comme ce qui n’est pas moi, comme mon contraire, ce qui en retour me permet de me redéfinir en opposition á lui<sup>77</sup> » (Morel 17). De esta manera, Calderón Fajardo, en este segundo desdoblamiento, ha plasmado finalmente una de las expresiones fundamentales de este tema fantástico: la dicotomía dentro de un mismo ser. Ahora bien, este hecho puede ser interpretado como una fragmentación manifiesta del sujeto, quien se divide y descentraliza como la realidad misma que le rodea, dentro del contexto del doble posmoderno –múltiple e irracional (que no sigue la norma)–, como

---

<sup>77</sup> En esta relación agonística, el otro tiende a concebirse como lo que no soy yo, como mi opuesto, lo que a su vez me permite estar dispuesto a redefinirme en oposición a él. (Traducción nuestra).

interpretamos nosotros y no como un mero dualismo cuerpo-espíritu como interpreta Audrey Louyer, interpretación que es apenas la punta del iceberg: “Así, parece que Carlos Calderón Fajardo ilustra con cinismo, de manera concreta, el desdoblamiento entre el cuerpo y el espíritu, al subrayar la dicotomía entre el personaje y el pensamiento” (Loyer 2016a: 20). En consecuencia, las dos encarnaciones que responden al nombre de Ismael Gonzales (hombre y pensamiento) representan y defienden dos posturas opuestas. Nos encontramos, por tanto, con el segundo caso de dualidad de esta disertación. La dualidad Ismael/Pensamiento Gonzales, las dos entidades que habitan dentro del mismo ser –que se complementan y contraponen– han generado una pugna en el interior. Se ha entablado, de ese modo, un voraz enfrentamiento entre ambas, donde el individuo original « [...] sur la séparation entre la conscience subjective et l’esprit objectif<sup>78</sup> » (Conio 78), como advierte el crítico francés Gerard Conio. Ismael trata de liberarse con vehemencia del sosia que lo subyuga, pero no puede hacerlo. Este se encuentra íntimamente vinculado y adherido a él, porque provienen de una misma materia primigenia. Aquello reflexiona y reconoce el pensamiento Gonzales una vez que está a punto de desaparecer:

En realidad, Ismael y yo fuimos una misma cosa, es decir, el hombre y su pensamiento. Y si escupí, esa fue la prueba de que aún existía. Algo así como: expectoro, luego existo. Y si ahora estoy contando este hecho, esto prueba de que soy un pensamiento que continúa vivo. Soy el pensamiento de Ismael que flota en el espacio y no porque Ismael me haya abandonado, eso no acaba ahí. Soy el pensamiento Gonzales (Calderón Fajardo 2016: 86).

No obstante, Ismael está empeñado en liberarse de su pensamiento, pero, como uno es el otro, la separación en la que ambos salgan ilesos es imposible, por lo que se cumple otra máxima del doble que reza: “Generalmente, las dos encarnaciones de una misma identidad se comportan con un enfrentamiento creciente entre ellas [...]. Este enfrentamiento suele conducir a un desenlace trágico” (Bargalló 16)”. En este caso, para Ismael no puede existir otra salvación que sacrificar al pensamiento, es decir, a la ideología (de izquierda) que tanto defendió y por la que había terminado en esa mazmorra solo, enfermo y enloquecido. Finalmente, el pensamiento Gonzales fenece, pero, hasta el último instante, no pierde lucidez, comprende que está próximo a desaparecer y realiza una declaración final:

Yo, que fui un pensamiento como una espada en el aire, era ahora como una ligera corriente de aire, como un viejo cocodrilo dormido, no sé cómo carajo describir a lo que ya no es nada. La expresión enigmática de Ismael me desconcertaba. Nadie liquida a su pensamiento y sonrío de esa manera. Él no necesitaba de una pistola o de un cuchillo para acabar conmigo.

---

<sup>78</sup> [...] *sufre la separación entre la conciencia subjetiva y la mente objetiva. (Traducción nuestra).*

Le bastaba convencerse absolutamente que se había equivocado. Por primera vez lo sentí desprotegido, inseguro, atrapado por lacerantes dudas, consumido por un agobio que lo ahogaba, que no lo dejaba dormir. [...]. Por primera vez yo no sabía lo que Ismael pensaba. Al comprobar ese hecho, me convencí que había llegado al final de mi tormentosa existencia (Calderón Fajardo 2016: 161, 162).

En esta cita mortuoria podemos observar, asimismo, la consumación de la utilización de la parodia en la novela. Pues allí se revela la postura crítica del autor –mediante la voz narrativa– frente a todo lo que fue Abimael Guzmán y su infausta labor. En suma, a entender de Calderón Fajardo, Ismael (Abimael) siempre estuvo equivocado y lo sentencia en la declaratoria, nada menos que del personaje más cruento y fanático de la obra. El reconocimiento de la equivocación determina el fin del pensamiento Gonzales y, junto con él, su ideología, la poca cordura que le quedaba y, claro, la dualidad que lo atormentaba. Esta resignación representa el último intento de Ismael de salvar su alma, como lo entiende también, José Donayre: “Y Trípoli es también el espacio donde se va deshaciendo la ideología del líder, donde el Pensamiento Gonzales empieza a decantarse y el ajuste de cuentas se proyecta como un gran proyecto de salvación de almas” (Donayre 2013: 92).

Finalmente, creemos que no es descabellado suponer que esta epifanía es el resultado de una poderosa angustia que embargó a Ismael al presentir que su propia muerte estaba cerca. El temor irracional a la muerte trata de ser contrarrestado por medio de la racionalización de los hechos que, como dijimos, lo condujeron al acabose. En tal sentido, el único consuelo, el único refugio para su atormentada mente fue concientizar sobre todos los horrores cometidos, anular a su pensamiento y, lo entendemos así, desarrollar un intenso sentimiento de culpa que, en el estallido de la epifanía, también necesitó ser contrarrestado. Y la única forma de hacerlo es atribuirle a su otro Yo, es decir, al pensamiento Gonzales, la responsabilidad del crimen y la destrucción, para así, de alguna manera, sentirse eximido de culpa y encontrar paliativo en esos instantes que preceden al fin. Porque, bajo la óptica de Rank, más terrible que el acto innoble cometido, es el sentimiento de culpa que sobreviene:

(...) passer en revue encore une fois les formes que prend dans la littérature et dans le folklore cette angoisse devant la mort. Comme caractéristique la plus frappante de ces formes apparaît un puissant sentiment de culpabilité qui pousse le héros à ne plus prendre sur lui la responsabilité de certaines actions de son Moi, mais à en charger un autre Moi, un Double, qui est personnifié dans le Diable lui-même 2 ou dans un symbole (Rank 1972: 70).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> [...] más las formas adoptadas en la literatura y en el folklore esta la angustia ante la muerte. Como característica más llamativa de estas formas aparece un poderoso sentimiento de culpa que empuja al héroe a

### 3.4 Alternancia de órdenes de realidad, el amor (pasión) realizado y la inmortalidad en la dualidad posmoderna Sarah Ellen/Rosalía Espichán (Lilith)

*Une «remontée» des choses vers le regard jusqu'à le boucher<sup>80</sup>*

Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique* (120)

Debido a la temática que encierra y porque termina de redondear la propuesta fantástica de Carlos Calderón Fajardo en *Sarah*, hemos dispuesto ubicar el tercer desdoblamiento de Ismael al iniciar este último subcapítulo y no al final del anterior. Las razones se irán revelando en el transcurso del hilo argumentativo que hemos dispuesto aquí. Recordemos entonces que, una vez despojado de su ideología, Ismael liquida al pensamiento Gonzales y se encuentra un paso más cerca de la expiación de sus culpas y, así, de la salvación de su alma. *La novia de Corinto* termina sin que sepamos a ciencia cierta si lo ha logrado efectivamente o no, pero cuando iniciamos la lectura de la tercera pieza de la trilogía, *La ventana del Diablo* (Lima, 2016), se aclara esta duda en buena medida. Nos encontramos con un Ismael completamente afable, en libertad y que se gana la vida como pescador en el mismo puerto de Pisco, donde casi cien años atrás Sarah Ellen fue enterrada. El relato transcurre con normalidad. Contemplamos que Ismael Gonzales finalmente expió sus culpas y ahora tiene una vida nueva frente al mar. No obstante, páginas después, hace la siguiente confesión: “Un hombre que sé quién es, pero del que no sé su nombre, al que lo veo por primera vez en la vida aparece por la clínica para darme el encargo de asesinar a Rosalía. Yo no pude oponerme” (Calderón Fajardo 2016: 210).

Es así como lo fantástico ha regresado, provocándonos, una vez más, incertidumbre, porque ahora barruntamos acerca de la posible existencia de un tercer Ismael. Revisemos: en *La novia de Corinto* se dice que el Ismael original no asesinó a Rosalía Espichán, sino que la mandó a matar con uno de sus dobles; por lo tanto, este tercero no es el primer Ismael. Por otro lado, el doble que sí aniquila a Rosalía muere a manos de Sarah/Rosalía al final en la penúltima escena de *La novia de Corinto*; por lo tanto, este tercero tampoco es el doble asesino ejecutor. Así, definitivamente nos encontramos con otro ser que responde a la

---

no volver a asumir la responsabilidad por ciertas acciones de su Yo, sino confiarlas a otro Yo, a un Doble, que se personifica en el mismo Diablo o en un símbolo. (Traducción nuestra).

<sup>80</sup> Un 'ascenso' de las cosas hacia la mirada hasta el carnicero. (Traducción nuestra).

identidad, rostro y ciertos rasgos de personalidad de Ismael Gonzales. Lo primero que podemos señalar frente a este entendimiento es que las tres novelas que analizamos en este capítulo conforman un mismo universo ficcional. Todo aquí está entrelazado y forma parte de un solo conjunto. Por tal motivo, nos encontramos nuevamente frente a la modalidad del Tema del doble como tal. Recordemos en qué consiste este tercer procedimiento propuesto por Lubomír Doležel:

*El tema del doble surge cuando dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional. Este es el tema, en el sentido más estricto, el miembro central, más conspicuo del campo temático del doble. [...]. El tema del doble exige una gran manipulación de los rasgos semánticos de componibilidad e identidad personal. Como se ha definido, el tema se genera cuando existen incorporaciones alternativas (X y X') del mismo individuo en el mismo mundo ficcional. En otras palabras un individuo caracterizado por una identidad personal aparece en dos manifestaciones alternativas, normalmente como dos personajes ficcionales (Doležel 1999c: 166, 169).*

Sin embargo, para que hablemos de dos incorporaciones y no de una, necesariamente deben existir ciertas diferencias entre ambas. En el caso del primer Ismael (el doble paródico) con su tercer yo (el protagonista de *La ventana del Diablo*), las diferencias estriban, en primer lugar, que uno fue el autor material de la muerte de Rosalía Espichán y el otro su autor intelectual; y, en segundo lugar, que, producto precisamente de este hecho, este tercer Ismael exhibe un arrepentimiento y una sensibilidad mucho mayores que las del primero. En el transcurso de los capítulos de esta tercera pieza de la saga, podremos comprobar cuánto Ismael se ha ido ablandando, muestra nobleza y solidaridad, porque anhela ser salvado. Pero nada de esto evita que su ánimo y espíritu combativo estén por los suelos. Nunca logra levantarse y, finalmente, en la última escena de la novela, se deja morir. Con esto el texto sugiere que de Ismael Gonzales, en este universo ficcional (como en la vida real), ya no queda nada. Según José Donayre, aquello se debe a un fuerte sentimiento de culpa (que lo apuntamos en el subcapítulo anterior) que nunca dejó de atormentarlo y mermarlo anímicamente, hasta el punto de destruirlo:

[...] de modo que lo que apreciamos en *La ventana del diablo (Réquiem por Sarah Ellen)* es al hombre desmoronado y desnudo en alma y pensamiento, al asesino expuesto a sus culpas y tormentos, y escindido de lo peor de su personalidad y naturaleza: Abimael Guzmán, líder terrorista derrotado por el sistema que él mismo subestimó y arruinado por la idealización de su secta sanguinaria (2013: 96).

Así, Ismael ha sucumbido al igual que lo hiciera Abimael, por lo que, podemos observar, que la referencia del marco sociocultural sigue siendo importante en *La ventana*

*del Diablo* (la pieza de la trilogía que más responde a los principios del paradigma clásico), como lo ha sido a lo largo de la trilogía. Este hecho, de alguna forma, le da la razón a Elton Honores cuando asegura: “En el mundo anglosajón, el término fantasía remite a la capacidad de inventar e imaginar mundos posibles. El vuelo imaginativo, [...], su elemento configurador. Sostengo, en cambio que en estas latitudes (latinoamericanas), la fantasía está más anclada a la realidad” (Honores 2013b: 31). Este aspecto en Calderón Fajardo, como ya hemos advertido, tiene un doble objetivo: por un lado, realizar una crítica al contexto nacional vigente; y, por el otro, precisamente a través de esa representación de la realidad, encontrar una nueva manera de desestabilizar al lector y depositarlo imperceptiblemente en el campo de lo extraordinario, porque lo fantástico –que no se debe a una sola época y tampoco posee una sola manera de manifestarse– no puede ser catalogado. En virtud de lo expuesto, el teórico francés Denis Mellier también enfatiza aquella condición diversa de lo fantástico y la consiguiente dificultad para delimitarlo y definirlo:

De manière spontanée ou intuitive on emploie le terme \*fantastique\* pour parler de récits aussi différents que *Le Moine* de Lewis, les contes d’Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant, *La Métamorphose* de Kafka, les contes de Borges ou, aujourd’hui, les récits d’épouvante de King. Mais, dès que l’on se place dans une optique théorique, la diversité de leurs thèmes, de leur style et de leurs procédés, de leur conception des relations entre le monde représenté dans la fiction et celui du lecteur, fait immédiatement sentir la difficulté de définir strictement le fantastique en littérature (Mellier 4).<sup>81</sup>

Colegimos, de ese modo, que uno de los principales rasgos de lo fantástico de Carlos Calderón Fajardo es la elaboración y proyección de un macro universo ficcional, donde se albergan, intervienen y coexisten varias realidades alternas. Esto nos remite nuevamente a la concepción posmoderna de lo real –plural y descentralizado– donde cada alternativa puede existir en un punto y momento determinados. En consecuencia, las realidades que convergen en la trilogía *Sarah* (que, insistimos, constituyen un mismo cosmos ficcional), son relevantes, influyen y dinamizan las acciones. Nuestra interpretación apunta hacia que la saga recrea, al menos, dos dimensiones paralelas definidas: la dimensión *de El viaje que nunca termina* y la dimensión de *La novia de Corinto* junto con *La ventana del Diablo*. Consideramos que ambas

---

<sup>81</sup> De manera espontánea o intuitiva, el término \*fantástico\* se utiliza para hablar de historias tan dispares como *El Monje* de Lewis, los cuentos de Hoffmann, *Le Horla* de Maupassant, *La Metamorfosis* de Kafka, los cuentos de Borges o, ahora, las historias de terror de King. Pero, en cuanto nos situamos en una perspectiva teórica, la diversidad de sus temas, de su estilo y de sus procesos, de la concepción de las relaciones entre el mundo representado en la ficción y el del lector, inmediatamente hace sentir la dificultad para definir estrictamente lo fantástico en la literatura. (Traducción nuestra).

obras pertenecen a una misma esfera o mundo ficcional, porque no hemos encontrado diferencias sustanciales entre ellas. Dejamos abierto el camino para que una futura investigación se enfoque y las desarrolle a cada una de forma particular. Por ahora, para los fines de esta tesis, insistimos que, desde el planteamiento del subcapítulo 3.2, hemos identificado lo existente que dio origen a esta saga, es decir, la vida, pasión y muerte de la verdadera Sarah Ellen; la realidad mítica que ha construido la mirada popular; y, la ficción literaria, donde se ha enfocado este análisis. Pero estamos seguros que existen más alternativas y varias de ellas dentro de este universo ficcional que constituye un macro en sí mismo. El propio autor lo reconoce en las primeras escaramuzas de *La ventana del Diablo*:

No todas las verdades deben ni pueden ser contadas, y por eso nunca se sabrá cuál es la historia verdadera y cuál la falsa. Lo oscuro no siempre desea ser dicho. Los cuerpos mueren, las almas no. El alma de Rosalía no había muerto, eso pensé. No moriría nunca” (Calderón Fajardo 2016: 236).

De esta manera, hemos podido presenciar el advenimiento de dos Ismael Gonzales dentro del mismo mundo ficcional y, así, reafirmamos que el Tema del doble propiamente dicho de Doležel se presenta en esta instancia de la saga. Y nos muestra a un (tercer) Ismael completamente desorientado y aturdido, erigiéndose como el individuo protagónico de *La ventana del Diablo*, al ser quien sufre la vacilación (y de forma permanente). Avanzando con nuestra reflexión, al hablar de varias esferas dentro de un mismo universo ficcional y que estas se interpolan desordenadamente, es sencillo deducir, como ya hemos sugerido, que tal proliferación caótica de órdenes de realidad desestabilizará la percepción del lector sobre la situación novelada. Ahora entendemos el guiño del autor. Y no se ha quedado allí, sino que ha ido alternando las realidades intempestiva y aleatoriamente lo que, sin duda, aumenta el sopor de los lectores. Y, posiblemente, este sea uno de los principales valores de Calderón Fajardo como autor y aquello que lo distancia de sus coetáneos como de quienes cultivaron el paradigma moderno y posmoderno. Es así que, en este punto, identificamos un nuevo rasgo posmoderno en Carlos Calderón Fajardo: la imbricación entre los órdenes de realidad en su propuesta fantástica. Sobre este rasgo característico de la narrativa de lo inusual contemporánea, David Roas apunta:

*Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad.* En los relatos fantásticos actuales esta yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. En la mayoría de ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo

incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. A diferencia de los textos de otras épocas, la actuación de los personajes es, podríamos decir, menos dramática. Da la sensación de que están tan perdidos en una realidad como en otra. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo (Roas 2011: 100).

Este enunciado pone hincapié en el hecho de que el personaje es quien se desliza entre las diversas esferas que plantea una obra y es él quien sufrirá el desconcierto y la desesperación. No obstante, sabemos también que esa misma sensación debería ser compartida por los lectores. Así, puesto que en el cosmos ficcional de *Sarah* coexisten al menos dos realidades alternas, es muy probable, entonces, que el lector sea quien efectivamente ha sido expulsado de una dimensión y depositado en otra. Lo expuesto, desde luego, no deja de ser únicamente una posibilidad. Podría haber muchas más; dado que, cuando nos encontramos sumidos en los pliegues subterráneos de lo fantástico, por donde quiera que miremos se atisba una solución y esta puede ser tan verdadera como engañosa. No hay certezas y empecinarse en hallarlas es una necesidad. Lo único que disponemos es la referencia de ese sustrato de lo real del que Calderón Fajardo se ha valido para construir su entramado ficcional entero. Todo esto confirma, una vez más, que cuando el personaje y/o el lector es absorbido por lo sobrenatural no tiene escapatoria, porque de las interminables variantes que pueden surgir en el universo ficcional de *Sarah*, aún no encontramos una salida satisfactoria. Ahora bien, no olvidemos que en la posmodernidad (y en la literatura fantástica posmoderna, por supuesto) cada alternativa y legalidad son absolutamente válidas. Por lo tanto, poco importa ya cuál realidad es correcta, porque caímos en las redes de lo fantástico posmoderno, donde ser y mundo de ninguna manera son unívocos, como bien apunta el teórico literario mexicano René Avilés Fabila en su artículo “¿Es la literatura fantástica un género de evasión?”, en el que analiza la literatura extraordinaria latinoamericana en el contexto de la posmodernidad:

Un ser completo debe conocer todos los sentimientos, todas las emociones, el amor, el odio, la compasión, el terror, la tristeza, los celos, para ser un imperfecto humano. [...]. Lo fantástico es un juego (muy serio) con el miedo, con lo repugnante o con lo maravilloso. Es la relación entre la imaginación y la realidad. Es la literatura de lo irreal, en donde prácticamente caben todos los matices: el humor, el terror, lo policiaco, la ciencia-ficción, etcétera (Avilés Fabila 66).

Claramente, la última oración de la cita hace referencia al fantástico posmoderno, el que, entre otros aspectos, se caracteriza por su condición híbrida y su capacidad de abarcar

distintos géneros en una sola narración, como ocurre en el presente caso. En adición a lo anterior, la literatura y el arte fantásticos nos han demostrado que tanto el orbe como lo humano están integrados y aún son irreductibles y, por tanto, no disponemos de parámetros o herramientas que puedan medirlos y determinarlos con exactitud. Y como en la posmodernidad, recalamos, no hay verdad absoluta, consideramos que elegir una variante sobre otra resultaría inoficioso, y nos desviaría del tema nuclear de este subcapítulo: la historia de (el primero) Ismael Gonzales y Rosalía Espichán.

Así, tenemos que Ismael Gonzales, un fervoroso revolucionario, conoce a una camarada de nombre Rosalía Espichán en una campaña y tienen un romance. Tiempo después, él ordena acabar con su vida, porque ella planeaba desertar debido a un embarazo inesperado. Parecía que la situación se resolvió, la desertora fue eliminada, su nombre pasó a los archivos de la organización y de ella no se volvió a hablar. Transcurrieron años, la organización fue desmantelada, los dobles capturados e Ismael sentenciado y encarcelado de por vida en una pútrida y solitaria mazmorra. Sus pensamientos y objetivos se enfocaban en escapar. De Rosalía solo quedaba un tenue recuerdo. Empero, una noche que sus cavilaciones no le dejaban dormir, finalmente, vino la aparición. Una mujer fantasmal se presenta ante él para hablarle y, en medio del sopor, alcanza a reconocer nítidamente el rostro de Rosalía en el espectro: “No podía asegurar en qué momentos soñaba o si alucinaba. Lo que allí se crispaba era nuevamente la materialización de sus tormentos nocturnos. Claro que reconocía ese rostro, cómo iba a olvidar a Rosalía Espichán” (Calderón Fajardo 2016: 87). De esa forma se da el primer contacto de Ismael con lo extraordinario. El confundido sujeto no solo es incapaz de explicarse el porqué de ese fantasma, sino, además, por qué dicha aparición poseía la forma de aquella mujer que había enterrado en su memoria.

Por consiguiente, la cotidiana circunstancia a la que estaba habituado comienza a trastocarse y revelar su sobrenatural y hórrida naturaleza. Ve cómo su entorno es invadido por lo innumerable y lo desintegra. Y, antes de que atine a proferir alguna pregunta o exclamación, el espectro le aborda resueltamente: “Y yo soy Sarah Ellen, Ismael. Siempre tendré 42 años, los años que dicen que tuve al morir pero que también fue la edad que tuvo Rosalía Espichán cuando fue asesinada por su propio compañero” (Calderón Fajardo 2016: 94). Así aparece la segunda novedad introducida por el autor en el tema del doble en la trilogía *Sarah*: la dualidad Sarah/Rosalía. En *El viaje que nunca termina* Sarah Ellen

(personaje literario) jura regresar dentro de ochenta años y, en *La novia de Corinto*, cumple su promesa. Lo hace aprovechando su condición inmaterial, ocupando el cuerpo de la víctima del doble de Ismael: Rosalía Espichán, alias camarada Lilith (como la conocían en las huestes del movimiento). La presentación del personaje frente al atónito Ismael –que es quién siente la vacilación, provocada por la presencia de esta entidad– no puede ser más reveladora:

Deberías acordarte de este cuerpo, soy una mujer dentro de otra. No hubiera venido nunca a verte si no hubiese reencarnado en el cuerpo de una de tus partidarias. Ella me contó cómo fue asesinada brutalmente por pretender abandonar tu organización. Su alma atormentada pena porque no alcanza a comprender: cómo, siendo tú el líder del partido, ordenaste su liquidación. Cuando me contó todo lo que ahora sé de ti, quise conocerte. Pero no tengas miedo, no soy un vampiro que viene a clavar sus colmillos en el cuerpo de otro vampiro. Esta es una visita amable: he venido porque el cuerpo de la mujer me ha rogado que te visite. (Calderón Fajardo 2016: 90).

En ese momento, comprobamos que Sarah Ellen ha regresado no para vengarse de sus verdugos (como lo prometiera la auténtica de carne y hueso), sino para adoptar el rol de justiciera y enfrentarse y castigar a Ismael, en representación y en honor a su víctima. Por tal motivo, se autodenomina “la guía metafísica de Lilith” porque Rosalía/Lilith ya no está más en el plano natural y es en el plano sobrenatural, en el vacío, donde puede tener comunicación con Sarah Ellen y pedirle que la vengue. Al respecto, José Donayre acota:

Para sus propósitos estéticos, el escritor se vale de su mejor ofensiva narrativa: la doble personalidad del personaje (que juega a ser y no ser sobre la base de la clonación), la triple fantasmagoría (en la figura de un esquivo eterno femenino) y la ambigüedad simbólica (que da luz negra para resaltar las diferencias espaciotemporales en un afán de inclusión visual) (Donayre 2013: 89).

Esta triple fantasmagoría a la que Donayre se refiere puede entenderse de la siguiente forma: en el personaje Rosalía Espichán coexisten, a su vez, dos identidades claramente diferenciadas y contrapuestas. En primer lugar, tenemos a Rosalía que corresponde a la faceta civil, cándida si se quiere y humana del personaje. Rosalía es una mujer normal fuera de las huestes del partido, tiene anhelos, se enamora, sufre y demuestra cierta nobleza y piedad. Lilith (su alias en la organización), su alter ego, por el contrario, es un ser implacable, entrenada para asesinar y operar solo para los fines del movimiento, sin reparar ni en los medios ni en las consecuencias que esos actos pudieran implicar. El nombre Lilith hace referencia a la apócrifa historia bíblica, sobre la supuesta primera compañera de Adán quien terminó abandonándolo; por lo que, asimismo, tiene una connotación demoníaca, y su naturaleza va más allá de lo humano. Lilith corresponde a la parte sobrenatural de Rosalía en

la que su forma y sentimientos se asemejan más a la de un murciélago. Y, finalmente, está la poderosa Sarah Ellen quien es el canal (debido a que Rosalía ya no existe físicamente), por medio del cual Rosalía puede tener contacto con el plano natural, específicamente con Ismael. El texto mismo así lo devela:

Rosalía Espichán, alias camarada Lilith, en vida había sido un comando de aniquilamiento debidamente entrenado. [...]. Finalmente, eso que llegó de manera absolutamente súbita terminó de adquirir su verdadera forma: un ser mitad hembra, mitad quiróptero. La parte femenina de ese ser, Rosalía, miraba maternalmente a Ismael. La otra mitad, Lilith<sup>82</sup>, miraba a sus captores con la furia de una muerta viva (Calderón Fajardo 2016: 159).

Es así como, nos encontramos, de nuevo, con la fundamental modalidad de la dualidad, que tiene como mayor referente la convergencia del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en la misma entidad corpórea. Aquello refuerza aún más nuestra lectura de que el doble trabajado por Calderón Fajardo en la presente saga es de índole posmoderno, pues su representabilidad es vasta, multifacética y heterogénea; ostenta variadas formas, categorías, matices, modalidades y representaciones. En este caso, por ejemplo, estamos frente a una plasmación del doble objetivo/fusión debido a que el sujeto protagónico (Ismael) contempla una duplicación ajena (Sarah/Rosalía), donde dos entidades originalmente autónomas se han fundido en una sola. Llama la atención que Lubomír Doležel omitió este procedimiento al desarrollar su tratado de la semántica de una temática del doble, el que se fundamenta –como sabemos– en las modalidades de Orlando, *Doppelgänger* y Tema del doble propiamente dicho. En tal sentido, consideramos que la dualidad podría ser la cuarta modalidad, en virtud de una taxonomía universal del tema del doble más completa. Ahora bien, al responder a la literatura fantástica posmoderna, esta dualidad que propone Calderón, como ya hemos sugerido, resulta novedosa debido a que en ella las distintas incorporaciones (que habitan el mismo cuerpo) tienen comunicación entre sí; cosa que nunca sucede en el fantástico clásico o moderno. Es oportuno reiterar que la dualidad es definida como un fenómeno que muestra la coexistencia de dos (o múltiples) caracteres o identidades diferentes dentro de un mismo ser. En *La novia de Corinto*, se conjetura que esta dualidad de Rosalía, Lilith/Sarah Ellen en un mismo ser es necesaria porque la ex combatiente ya no posee cuerpo, pero necesita hacer algo antes de partir definitivamente y reclama su lugar, por última vez, en la Tierra. Podemos

---

<sup>82</sup> En el texto original están intercambiados los nombres: “La parte femenina de ese ser, Lilith, miraba maternalmente a Ismael. La otra mitad, Rosalía, miraba a sus captores con la furia de una muerta viva”. Consideramos que esta es una errata del texto original.

colegir, asimismo, que un solo cuerpo puede albergar dos consciencias simultáneamente, por lo que, es preciso que una ceda paso a la otra, cada vez que su alter ego necesite tomar la batuta de la situación. Al respecto Juan Bargalló apunta:

En el aspecto sintagmático, destacan dos variedades fundamentales: aquella en que las dos encarnaciones se manifiestan de manera simultánea (en un mismo espacio y en un mismo tiempo) y aquella en que se da el paso de una encarnación a otra, de modo que la simultaneidad en el espacio o en el tiempo resulta excluida, dado que cada personificación resulta excluyente para la otra (Bargalló 16).

Consideramos que, en este caso, ocurre claramente la segunda variedad. Rara vez en la novela aparecen simultáneamente las dos entidades. Por lo que, es pertinente señalar que cada una de las tres incorporaciones, además de coexistir, toma el control de la entidad completa, pero siempre manteniendo estrecha comunicación con las otras dos. Así –a lo largo de *La novia de Corinto*, de manera intercalada e intempestiva–, la voz narrativa anunciará qué incorporación ha tomado el control en ese momento y aquello, indefectiblemente, le otorgará uno u otro significado a las acciones y a la situación que se esté llevando a cabo entonces. Razón por la cual, podemos inferir que si Rosalía es quien tiene el control, su faceta humana se ha manifestado y, por tanto, su víctima puede recibir cierta piedad de parte de ella. Por el contrario, si es Lilith la que ha tomado el control, que no quede duda que su faceta más cruenta e inhumana ha brotado y, así, su víctima no conocerá piedad y los peores horrores están por acontecerle. Una tercera variable es posible: cuando Sarah Ellen es quien toma el poder. Este es el momento de mayor conciencia y lucidez de la entidad: “SARAH: Ya no soy la que recuerdas, ni la que ves. Lilith es solo mi piel, aunque tengo sus pensamientos, sus miedos y aprensiones parecidos a los tuyos. Ya no soy ella” (Calderón Fajardo 2016: 125). En consecuencia, esta dualidad posmoderna alterna sus incorporaciones de acuerdo a la situación que la embarga. Cada una despierta una emoción específica. Por tal motivo, no es factible que se manifiesten dos o las tres simultáneamente. Este tipo de dualidad es lo que uno de los principales teóricos del tema del doble, Carl Francis Keppler, denominaría “primer y segundo yo”, en la que, ante estas dos facetas claramente diferenciadas, siempre se planteará una dicotomía con un sosia amable, hasta cierto punto, cándido (Rosalía) quien es, además, con quien el lector empatiza; y, otro temible, cruento y dominante (Lilith), que se mantiene agazapado en las sombras a la espera, por su propia voluntad, de emerger. Aquí sus argumentaciones:

The first self is the one who tends to be in the foreground of the reader's attention, usually the one whose viewpoints the reader shares; he is the relatively naïve self, naïve at least in tending to suppose that he is the whole self, for he seldom has any conscious knowledge, until it is forced upon him, of any other self involved in his make-up. The second self is the intruder from the background of shadows, and however prominent he may become he always tends to remain half-shadowed (Keppler 3).<sup>83</sup>

Por último, no olvidemos que Sarah Ellen es la portadora de las tres incorporaciones, por lo que podríamos concluir que, además de lo expuesto, en esta dualidad también se produce una suerte de posesión metafísica –no demoníaca–, en la que la alternancia de identidades ocasiona notorias alteraciones físicas. Prueba de ello es que cuando el doble de Ismael, al mirarla a los ojos, distingue el rostro de su ex compañera, en unas ocasiones; y, en otras, el rostro de Sarah Ellen. Esto es posible porque « La possession cependant ne suscite pas de dédoublement visible extérieurement, sinon qu'elle peut altérer à tel point les traits du visage que l'autre, l'envahisseur, y transparait<sup>84</sup> » (Jourde & Tortonese 104). Esta transformación puede llegar al extremo de alterarse de tal manera, que la entidad puede devenir (¿o solo parecer?) en un animal monstruoso.

Entró en forma de una voluta de humo, pero los que estaban en la celda rápidamente se dieron cuenta que quien se había presentado era un enorme animal. Una enorme ave negra. Al principio un contorno vacío que aleteaba como un gran pajarraco fue tomando forma. Se hizo visible un enorme cóndor con un ojo penetrante; ellos vieron el ojo maléfico de un siniestro cuervo. Enmudecieron. Por el espanto, la atención de todos se concentró en el vibrante aleteo (Calderón Fajardo 2016: 159).

Esta vívida descripción de Sara/Lilith transformada en un ave negra gigante –que irrumpe, cual si fuera un majestuoso y siniestro cóndor, en las inmediaciones de la prisión de Ismael al final de la novela– da cuenta de su enorme poder, su apetito voraz y su naturaleza impiadosa y, además, nos recuerda en demasía al ROC. Criatura voladora sobrenatural y ominosa, que Jorge Luis Borges incluye en su célebre tratado de criaturas de índole extraordinario, recogidas en las más importantes obras de la literatura universal de todos los tiempos:

---

<sup>83</sup> El primer yo es aquel que tiende a estar en el primer plano de la atención del lector, generalmente aquel cuyos puntos de vista comparte el lector; es el yo relativamente ingenuo, ingenuo al menos en la tendencia a suponer que es el yo completo, porque rara vez tiene algún conocimiento consciente, hasta que se le impone, de cualquier otro yo involucrado en su constitución. El segundo yo es el intruso del fondo de las sombras, y por muy prominente que se vuelva, siempre tiende a permanecer en la sombra. (Traducción nuestra).

<sup>84</sup> La posesión, sin embargo, no crea una duplicación exteriormente visible, excepto que puede alterar los rasgos del rostro hasta el punto de que el otro, el invasor, se trasluce. (Traducción nuestra).

El Roc es una magnificación del águila o del buitre, y hay quien ha pensado que un cóndor, extraviado en los mares de la China o del Indostán, lo sugirió a los árabes. Lane rechaza esta conjetura y considera que se trata, más bien, de una especie fabulosa de un género fabuloso, o de un sinónimo árabe del Simurg. El roc debe su fama occidental a las Mil y una noches. Nuestros lectores recordarán que Simbad, abandonado por sus compañeros en una isla, divisó a lo lejos una enorme cúpula blanca y que al día siguiente una vasta nube le ocultó el sol. La cúpula era un huevo de roc y la nube era el ave madre. Simbad, con el turbante, se ata a la enorme pata del roc; éste alza el vuelo y lo deja en la cumbre de una montaña sin haberlo sentido. El narrador agrega que el roc alimenta a sus crías con elefantes (Borges 1957: 10).

Cabe mencionar que nadie más que el primer Ismael puede observar a Sarah/Lilith o al monstruoso pájaro en el que se ha convertido. Esta peculiaridad se evidenció desde el inicio, cuando el personaje se encontraba sumido en un sopor producto de la superposición del sueño y la vigilia. Así, a partir de ese instante y para siempre, es muy posible que Ismael haya recibido dones sobrehumanos, adquiriendo, de ese modo, una aguda sensibilidad para captar lo quimérico; hecho que, por supuesto, está vetado para la inmensa mayoría de las personas. Louis Vax, en otra de sus importantes obras donde analiza lo inusual, *La seducción de lo extraño*, advierte que esta sensibilidad de captar a “los seres fantásticos” es propio de los animales y, entendemos nosotros, también de aquellos que se están desconectando de este Planeta: « Imperceptible aux sens grossiers de l’homme, l’être fantastique n’échappe pas à ceux des animaux, êtres proches des forces élémentaires, doués d’un pouvoir ténébreux et profond<sup>85</sup> » (Vax 1965: 134). Es por esta razón, que Rosalía/Lilith le pide a Sarah que la ayude. Porque ella ya se ha convertido en un ser fantástico y, por tanto, no puede tener contacto con el duplicado de Ismael (su verdugo) porque este, en cambio, es solo un ser natural. La ayuda de la otrora dama inglesa (que puede habitar en ambos planos), consiste en apropiarse de la esencia de la ex combatiente para, de esa forma, transitar en el mundo objetivo, dar con el paradero del replicante de Ismael y, entonces, poder realizar la venganza.

De esta manera, Sarah/Lilith, quien ha reclamado su presencia en el plano natural, comienza la búsqueda del segundo yo de Ismael, hecho, en principio, nada sencillo debido a que, como demostramos en el subcapítulo anterior, este carece de identidad y siendo nadie fácilmente se refugia en el anonimato. Por consiguiente, pasan semanas de búsqueda y nada. Decide apelar a su memoria. Finalmente, logra recordar que Rosalía y el doble tenían encuentros románticos en un sencillo hostel llamado Trípoli, elegido estratégicamente para

---

<sup>85</sup> Imperceptible a los groseros sentidos del hombre, el ser fantástico no escapa a los de los animales, seres próximos a las fuerzas elementales, dotados de un oscuro y profundo poder. (Traducción nuestra).

no llamar la atención, puesto que su relación era de carácter clandestino. Así, ella acude a ese lugar día tras día hasta que, una tarde cualquiera, lo encuentra, se presenta ante él y, casi instantánea e inesperadamente, reviven el amor y la pasión de otrora:

El amor entre el asesino y la compañera que creyó haber asesinado, se rehízo en un instante. Cuando menos se dieron cuenta, ya eran nuevamente amantes. Pero ninguno de ellos se llamaba con el mismo nombre que tenían cuando fueron pareja. Ahora él había olvidado el suyo. Por alguna razón, el doble no lamentaba su cobardía ante ese fuego que parecía reclamar amor y no deseo de venganza (Calderón Fajardo 2016: 114).

Es interesante notar cómo el propio texto destaca el hecho de que los amantes, en ese momento de su consumación pasional, ya no son los mismos que se amaron la primera vez, cuando ambos eran humanos. Ya ninguno de los dos lo era (por distintas razones). Así, comienzan a sucederse consuetudinariamente sus encuentros románticos, la gran mayoría en el mismo escenario: Trípoli. En un episodio, cerca de la mitad de la obra, la voz narrativa nos comparte una descripción del significativo lugar:

Acudían al Trípoli a veces borrachos solitarios a los que no les gusta llegar en mal estado a su casa, desfogaban allí sus instintos con prostitutas o travestis; solían ocasionar desarreglos, vomitar, romper vidrios y con frecuencia se hallaba muertos por sobredosis de cocaína, o envenenados por píldoras que una prostituta introducía en la bebida para dormirlo, robarle y dejarlo muerto. En ese precario hostel, nadie alquilaba una habitación para meditar, pero sí muchos para morir solos en la más absoluta anonimidad, como perecen los animales heridos. (Calderón Fajardo 2016: 117).

El sórdido y aberrante escenario y atmósfera que envuelve los encuentros de Sarah/Rosalía/Lilith con el duplicado de Ismael nos sugieren que esa es, precisamente, la naturaleza de su relación y la cópula que la identifica. Hecho que cobra sentido al considerar que la motivación de Lilith es la venganza: “La horadante mirada de un ser etéreo que había vuelto de la muerte fue lo que el doble vio, una entidad de quien emanaba una soledad inquietante, como si un deseo insaciable pero invisible la devorara. Era amor y venganza al mismo tiempo: Lilith” (Calderón Fajardo 2016: 137.) Por lo que, estamos frente a un amor truculento, negro, íntimamente vinculado con la muerte y con los sentimientos más viles y abyectos, propios de un depredador que atrae a su víctima seduciéndola, un ser que es venganza e ignominia pura, un ser proveniente de los mundos subterráneos: Lilith. De ahí también que la descripción de Trípoli se asemeja a la del averno. Es pertinente acotar que, con el pasar de los encuentros, Rosalía/Lilith y el alter ego de Ismael varían de hostel, pero la atmósfera sigue siendo la misma, sórdida y putrefacta: “Y comprendió que todos los lugares donde se encontrasen serían un duplicado exacto de una esencia, es decir, un Trípoli”

(Calderón Fajardo 2016: 135). Esto demuestra que aquella decadencia no yace precisamente en el lugar, sino en sus ocupantes. Empero, más allá de la grima y el sentimiento de vendetta que encierra el amor y la pasión entre ellos, se trata de amor finalmente y Sara/Rosalía anhela convertirse en la esposa del doble. Anhela que ese amor deje de ser clandestino; pero no lo puede hacer en el contexto del inmundo Trípoli, por lo que ella, en una ocasión, le comenta:

Sarah: yo ambulo por calles extrañamente arboladas. Existo en un país que no sé por qué se llama Corinto. ¿Quieres viajar conmigo a Corinto? El doble de Ismael sintió un escalofrío. Esa mujer con la que acababa de hacer el amor podía ser una muerta, la mujer que él asesinó, que lo había esperado. Pero él no quería defenderse, quería dejarse llevar, hundirse en lo desconocido (Calderón Fajardo 2016: 120).

Sin saber por qué, el segundo yo de Ismael, quien parece haber ya perdido la voluntad, accede y juntos emprenden un viaje (¿metafísico?) a Corinto. Si sus primeros encuentros amorios, en Trípoli, sucedieron en el plano natural; a medida que se acercaban a Corinto, se irán sumergiendo en el sobrenatural, el hábitat de Lilith. Así, ya avanzado el viaje, el replicante de Ismael comprendió “[...] que el Trípoli era el punto de partida y Corinto el de llegada” (Calderón Fajardo 2016: 121) y lo acepta. Es por esa razón que, a pesar de que ignora por completo la naturaleza de ese lugar de destino, el doble comienza a sentir una suerte de esperanza, de que allí encontrará sosiego. Ve en Corinto una especie de tierra prometida, un paraíso que parecía utópico, pero existe; en definitiva, un hogar. Finalmente, Sarah/Rosalía/Lilith y el sosia arriban a Corinto, el lugar que no figura en los mapas. Ella, casi de inmediato, se pone a realizar los preparativos de su tan anhelada boda; mientras que él, luego de superar el estupor y confusión iniciales, es embargado por una súbita melancolía, recuerda y medita:

[...] si en los últimos años nada le había pertenecido, ni siquiera una maleta; su vida había sido la de un perseguido que va de un escondite a otro, [...], el doble de Ismael había viajado a Corinto a donde lo esperaba una novia. Había llegado a ese lugar sin figuración en los mapas donde lo esperaba la mujer que alguna vez había asesinado y que había regresado del más allá para casarse con él (Calderón Fajardo 2016: 153).

Por fin, en una sencilla pero significativa ceremonia en Corinto, Rosalía/Lilith realiza su anhelo y se ha convertido en la esposa del hombre que alguna vez amó y ahora era el blanco de su venganza. Es así como, finalmente, podemos comprender el título de la novela, el que no solo tiene sentido gracias a esta reveladora escena, sino porque, de esta forma, Calderón Fajardo hace un homenaje y una importante alusión intertextual al célebre poema épico del escritor universal Johann Wolfgang von Goethe, titulado *La novia de Corinto*.

Hecho que es advertido por la crítica emergente de la obra calderiana. Así, por ejemplo, Donayre aduce: “Y este Corinto griego, lugar emblemático para las conversiones de San Pablo, transformado por la mano de Goethe y añejado por el paso del tiempo, es reinventado por Calderón Fajardo, mediante un extraordinario préstamo literario” (Donayre 2013: 91). De la clásica obra de Goethe podemos subrayar brevemente que trata del enamoramiento de dos seres opuestos (uno mortal y otro inmortal). El escritor alemán eligió Corinto como espacio donde se efectúan los acontecimientos, en alusión a la mítica ciudad griega a la que el apóstol Pablo le dedica un libro completo en el *Nuevo Testamento*, por lo que, la obra, asimismo, contiene una fuerte crítica a la religión católica. Otro aspecto relevante del poema es que su protagonista es una vampira. Este guiño intertextual, sin duda, tiene varias acepciones. En primer lugar, podemos comprobar, de ese modo, que la mítica ciudad de Corinto (si bien para muchas personas es un punto incierto y desconocido) ha tenido suma relevancia en distintas épocas y para múltiples culturas. Por lo que Corinto, a lo largo de la historia, ha significado: unción mística, espíritu elevado, redención, resurrección; pero, asimismo, deseo, incertidumbre, angustia, sortilegio, zozobra, así como, lo desconocido, lo incierto, lo indeterminado, en definitiva, el vacío. Y, si reparamos en el devenir del viaje, consideramos que, en *La novia de Corinto* de Calderón Fajardo, este ambiguo y prodigioso lugar transmite exactamente estas mismas sensaciones, las que son experimentadas por el doble de Ismael durante su estancia allí. En segundo lugar, la reescritura de esta obra del romanticismo alemán (que influyó tanto en el escritor juliaqueño) tiene la innegable intención de volver a evocar el tema del vampirismo, que ya se había abordado tangencialmente en *El viaje que nunca termina*; pero, en *La novia de Corinto*, tiene su consumación, en esta ocasión, de una manera inesperada y particular. Louis Vax, por su parte, realiza una breve mención del poema épico y reflexiona acerca de la relación del tema del vampiro con lo fantástico. Aquí su exposición, la que resulta muy reveladora:

El horror debe cumplirse sin otra alternativa. Ninguna especulación sobre el origen y la naturaleza de los vampiros; ninguna esperanza de liberarse de ellos. La poesía del horror no participa de lo fantástico. Otro tema de vampiros, *La prometida de Corinto*, de Goethe, no tiene nada de terrorífico. Reivindica el derecho a la vida, a los placeres del amor, al culto de los antiguos dioses desterrados por el espíritu moderno (Vax 1971: 10).

Es de esta forma que hace arribo la figura del vampiro –que tanto se ha comentado– en la narrativa de lo inusual de Carlos Calderón Fajardo; pero no de la manera tradicional del monstruo succionador de sangre y cazador nocturno que todos pensaban. No. El chupasangre

de Calderón Fajardo es un vampiro, como no podía ser de otra forma, posmoderno. Esto quiere decir que ostentará ciertos rasgos característicos –no todos– de la gótica figura. Veamos: en primer lugar, es menester determinar quién es el vampiro aquí (o mujer vampiro, dicho con mayor propiedad). Para ello observemos la siguiente cita de Elton Honores, en un trabajo donde analiza la gótica figura desde la literatura universal hasta lo fantástico peruano que, creemos, resulta interesante e instructiva:

Me atrevo a pensar que el vampiro, no es solo una expresión radical del monstruo, de los deseos ocultos y pulsiones sexuales, sino que como toda metáfora de la realidad, funciona como un cuerpo vacío. Me explico. Quizás sea el vampiro el monstruo que a lo largo de la literatura y cultura popular se haya resemantizado con mejor éxito, pudiendo, esconder distintos tipos de discursos: desde el de la alteridad (el otro); el extraño social, el ilegítimo marginado, aquél que es diferente y resulta siendo excéntrico (Honores & Portals 2010b: 11).

Si ponemos en diálogo esta apreciación del crítico limeño con el argumento de *La novia de Corinto*, es sencillo advertir que Sarah Ellen funge como un envase donde se aloja Rosalía/Lilith y esto permite que las tres entidades operen en conjunto. Si a eso le agregamos que, desde *El viaje que nunca termina*, son reiterativas las insinuaciones de la supuesta metamorfosis de Sarah, podemos colegir, casi sin temor a equivocarnos, que la otrora dama inglesa –y ahora personaje fantástico– es el vampiro de esta narración; empero, como resulta evidente, no se trata de un ser aterrador ni monstruoso, sino, por el contrario, como arguye David Roas:

Sin embargo, a la vez que la ficción posmoderna ensaya diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica, también se están prodigando las obras que proponen su naturalización. Con el término «naturalización» me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo, lo que implicaría extirparle su original naturaleza imposible (y por ello amenazante) y situarlo dentro de la norma. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su «domesticación» y, con ello, como después trataré de demostrar, a despojarlo de su monstruosidad (Roas 2019: 37).

Sin embargo, podemos afirmar que en *La novia de Corinto* existen, de hecho, dos vampiras: Sarah, la más ecuánime y bondadosa; y, Lilith, el vampiro siniestro, truculento y con sed de venganza. Y es este el que persigue, atrapa y hostiga al segundo yo de Ismael, quien, durante los preparativos y transcurso de la boda, ignora la gran amenaza que se cierne sobre él. Y, así, una vez consumado el pacto físico de amor eterno entre los dos, el doble comienza a sentir que ese monstruo –que estuvo todo el tiempo en sigilo esperando el momento justo para prorrumpir– comienza a manifestarse: “Para esa pareja, el amor y la muerte estaban ahora unidos, pero se hallaban enlazados por el miedo y la pasión. El terror

y la lujuria se entreveraban” (Calderón Fajardo 2016: 123). Este episodio entabla un diálogo con aquel postulado que reza que la figura del monstruo, en la literatura de terror, por lo general, aparece en forma de mujer. Elton Honores hace esta categórica declaración en un libro que analiza la literatura de terror peruana (de corte fantástico), en el que se ha detenido a profundizar en el personaje del vampiro:

A nivel temático un elemento aglutinador en muchos casos es la presencia femenina representada como lo otro y lo desconocido: la mujer como un ser maldito, como el monstruo. Estos terrores inconscientes se actualizan en el presente. De otro lado, se destaca la reiteración en la figura del monstruo, en donde el vampiro gobierna y reaparece constantemente, es sin duda, una figura poderosa que goza de buena salud en la literatura de terror (Honores 2012: 466).

Finalmente, presenciamos la principal cualidad de los vampiros: acechar a su víctima y, antes de poseerla, infundirle un miedo agobiante, que llega a degenerar en terror; más no de horror, porque el horror está asociado con un daño o perturbación física; en cambio, el terror tiene que ver necesariamente con el orden psicológico, que apela a las emociones. Y es allí, ciertamente, donde lo prodigioso ataca, dado que hablar de lo fantástico es hablar de emociones, es más, según Roger Bozzetto, se podría decir que lo fantástico es en sí un sentimiento: « Ces dernières années [...], les approches nouvelles ont privilégié la recherche des effets relevant du fantastique comme « sentiment », comme rapport sensible et émotionnel spécifique au monde<sup>86</sup> » (Bozzetto 2001a: 7). Por su lado, Vax, sobre la relación de los vampiros con el terror, concluye:

La propagación del vampiro expresa sin duda la contaminación del cosmos por un maleficio. Así como el temor de un psicasténico se concreta primero a una casa, luego se extiende a la ciudad y, más tarde, al país entero, el hombre aterrorizado por los vampiros se hace cómplice de su temor. El miedo necesita razones para existir, razones cada vez más poderosas. [...]. La víctima anhela al monstruo, facilita sus intentos; o, dicho de otro modo, la víctima es el aspecto pasivo que siente horror, el monstruo, el aspecto activo, que horroriza, del mismo ser humano (Vax 1971: 26).

Esta apreciación del teórico francés se aplica como una regla en *La novia de Corinto*. Observemos, así, la siguiente epifanía del doble, una vez que, consumado el casamiento, ya se encuentra completamente en poder de Lilith: “Sabía que esa mujer, que tenía el cuerpo de Rosalía, Lilith, lo estaba llevando a un lugar donde sería asesinado. El doble no podía hacer nada para evitarlo” (Calderón Fajardo 2016: 144). Comprobamos, de esta forma, que la

---

<sup>86</sup> En los últimos años [...], nuevos enfoques han favorecido la búsqueda de efectos relativos a lo fantástico como “sentimiento”, como relación sensible y afectiva propia del mundo. (Traducción nuestra).

víctima es consciente del peligro inminente que corre, pero ya ha perdido la voluntad y el ánimo de resistir. Marcha mansamente hacia su destrucción, pero esta imposibilidad de defensa no significa que no sienta un terror insoportable frente al monstruo que lo acecha, debido a que este representa, desde el concepto de David Roas, sus temores y más arraigados y ominosos:

Ahí radica uno de los valores y funciones esenciales del monstruo: metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*), a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos (Roas 2016: 30).

Si el monstruo revela nuestros temores más fuertes, Sarah/Lilith (el monstruo alado quien clamaba y anhelaba venganza), despertó el miedo más íntimo y profundo del duplicado de Ismael que, ahora lo comprendemos, es la muerte. Y, posiblemente, en virtud del amor que Rosalía sintió por él, en un instante de compasión, decidió acabar de una vez con su vida y no alargar más su angustia y padecimiento. Cumpliéndose, una vez más, la norma de que el doble o es el emisario de la muerte o es su ejecutor:

Lilith abandonó la alcoba, recorrió el pasadizo y se fue directamente a la mesilla donde esperaba la pistola y la cogió decididamente. Caminó como quien lleva un ramillete de flores. Cuando por fin llegó donde estaba el doble, le apuntó en la sien y le dio el tiro de gracia. La ceremonia matrimonial había concluido (Calderón Fajardo 2016: 156).

Cerrando nuestra interpretación, podemos advertir que este tipo de sucesos de índole pasional que derivan o se suscitan alrededor de un crimen violento, fueron la impronta de la primigenia literatura gótica. En exiguos fragmentos de los estudios sobre esta obra y en mínimas menciones en congresos o tertulias entre escritores, se ha insinuado que *El viaje que nunca termina* y *La novia de Corinto* ostentan ciertos rasgos del género gótico. Si a eso le agregamos que la primera pieza de la trilogía nació de la tradición popular peruana (como señalamos en el subcapítulo 3.2) y que ese es uno de los valores principales de la literatura gótica –como asevera el crítico literario Miller Kart– podemos comenzar a convenir que las dos novelas responden, en cierto grado, a esta expresión literaria goda:

Gothic began not as literature but as entertainment, addressed to the new readership created by the spread of literacy and by the technical innovations which served it, and that it thereby resembled the oral arts embodied in the folk tradition (Kart 350).<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> El gótico comenzó no como literatura sino como entretenimiento, dirigido a los nuevos lectores creados por la difusión de alfabetización y por las innovaciones técnicas que le sirvieron, y que por lo tanto se parecía a las artes orales encarnadas en la tradición popular. (Traducción nuestra).

De acuerdo con este criterio, el propio Carlos Calderón Fajardo –quien también fue un oficioso ensayista–, en un artículo publicado en la revista *Ínsula Barataria*, comparte algunas puntualizaciones y nociones primordiales, en primera instancia, de lo gótico para, ulteriormente, concluir que lo neo-gótico es la expresión posmoderna por antonomasia:

La literatura fantástica es obra de un creador inspirado. La gótica es algo que nace en el imaginario popular motivada por pulsiones ancestrales como el miedo a lo abyecto y el terror a la muerte. Lo gótico nace siempre de las leyendas, es literatura inspirada en el imaginario popular y su éxito es que vuelve nuevamente al imaginario popular. [...]. El segundo tipo de novela gótica de este periodo segundo es aquel cuyo personaje principal es el Vampiro, que si bien alcanza su cima en *Drácula* de Bram Stoker, es producto de un conjunto de textos basados en una antiquísima leyenda y que aparece en la narrativa de ficción en obras de Polidori, Charles Nodier, Hoffman, Coleridge, Sheridan Le Fanu, Gautier, etc. que van formando el personaje hasta la novela de Bram Stoker que hace del nombre de Drácula, el símbolo del hombre vampiro. Los temas de la novela de Stoker son los que se repiten en la novela gótica: el problema de muerte y la inmortalidad (Calderón Fajardo 2010: 61, 63).

Es de esta forma que se cierra la clave gótica y extraordinaria en ambas ficciones, puesto que observamos que, finalmente, apelan al medular motivo del miedo a la muerte (en este caso, por parte del alter ego de Ismael) y la posibilidad de sortearla por medios litúrgicos, es decir, alcanzar la inmortalidad. Observemos: momentos antes de liquidarlo, Sarah/Lilith le dice a su “prometido”: “SARAH: Es el lugar (Corinto) donde todo acaba. Si no termina algo, cómo puede haber un nuevo principio” (Calderón Fajardo 2016: 139). Y es en esta inocente (en apariencia) frase que se revela una de las temáticas centrales de *La novia de Corinto* y de la trilogía *Sarah*: la inmortalidad. El autor nos sugiere, de ese modo, que el plano sobrenatural (por su cualidad de amorfo, irreductible e infinito) puede ser místico y benigno también y la literatura fantástica puede fungir como otro canal para acercarnos a él. Y, en definitiva, esta expresión en Calderón Fajardo –que ostenta variadas formas de manifestarse– tiene en el tema del doble un mecanismo que sintetiza tanto lo fantástico (desde quien se avizora el ominoso e ininteligible plano sobrenatural) como lo posmoderno (cuyo tipo de sosia es tan múltiple y dispar como lo es la noción de realidad contemporánea). Porque, en definitiva, mundo-autor-obra resulta una batería casi inexpugnable donde cada elemento influye decisivamente en el otro; y, esa es la principal razón por la que la literatura, que se debe a una sociedad en constante evolución y movimiento, cambiará siempre de piel y color como lo hacen las mariposas, los unicornios o las mandrágoras.

## CAPÍTULO IV: CLASIFICACIÓN DEL TEMA DEL DOBLE DE LA NARRATIVA FANTÁSTICA PERUANA: UNA PROPUESTA

Si bien es cierto que en una investigación –más aún si se trata de literatura fantástica– siempre quedarán interrogantes que sobrepasen sus objetivos, es cierto también que un trabajo de esta naturaleza debería alcanzar ciertas certezas, sobre las que se cimentarán investigaciones posteriores. Si la obra literaria, su autor y el contexto –como convenimos al cierre del capítulo anterior– constituyen una tríada inseparable, donde el accionar de uno influye en los otros dos, resulta lógico conjeturar que, en los casos estudiados, el autor se proyecta en los personajes protagónicos de sus historias y trasluce sus anhelos, inquietudes y temores en ellos, especialmente en aquellos personajes que han experimentado vacilación e incertidumbre. Es factible inferir, asimismo, que un escritor, en un punto dado de su camino, ha experimentado desconcierto y zozobra y se ha llenado de interrogantes que ni la ciencia ni la religión han respondido satisfactoriamente; por lo que ha recurrido a la filosofía y al arte literario como modo de expresión de dichas interrogantes ontológicas y existenciales. Así lo han entendido, por supuesto, Clemente Palma, José B. Adolph y Carlos Calderón Fajardo, autores/pensadores quienes han plasmado esas inquietudes, en las obras que hemos examinado, en la forma de todos y cada uno de los sujetos/protagonistas que se han enfrentado a situaciones inusuales y han sentido la más honda incertidumbre y confusión frente a estas. Es así que, en la totalidad de los casos revisados, esa confusión y zozobra del autor frente a aquello que lo circunda se representan con la fractura del tiempo y espacio del mundo de sus personajes, generándoles conmoción y angustia. El mundo natural que creían conocer se ha desmantelado, depositándolos en el umbral entre lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo irreal. Y es de ese modo que lo fantástico interviene, porque, entre otras acepciones, constituye la alegorización del enfrentamiento de dos planos opuestos, tal como lo expone Susana Reisz en la siguiente síntesis:

[...] lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: «natural»-«sobre-natural» (Todorov, *op. cit.*, pág. 34), «normal»-«a-normal» (Barrenechea, *op. cit.*, 89), «real»-«imaginario» (Vax y Lenne)<sup>6</sup>, «orden»-«desorden» (Lenne, *op. cit.*, pág. 26), «leyes de la naturaleza»-«asaltos del caos» (Lovecraft)<sup>7</sup>, «real»-«maravilloso improbable» (Bessiére, *loc. cit.*), todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* (Reisz 2001: 195).

De esta manera, el mundo (o el universo o la alteridad), en suma, es todo lo ajeno y exterior al sujeto y se muestra ininteligible e inconmensurable. El ser humano, así, es y se sabe mínimo frente a él y comprende que todo puede ser posible, asumido por él como razonable. En esa concientización se vislumbra el deleznable plano sobrenatural, que lo perturba intensamente, porque se siente frágil ante él. Por eso llega a desarrollar miedo a lo externo y a lo desconocido. Así, tanto el escritor como el personaje literario se encuentran sumidos en una perplejidad abrazadora.

En tal sentido, el autor, quien se encuentra en una constante búsqueda de respuestas, recurre a la literatura fantástica para, en primera instancia, contar con un canal de expresión; y, en segunda instancia, interpretar y darles significado a esos atávicos misterios irresolutos acerca del universo, qué es, qué lo compone, cómo funciona y –más específico aún– acerca de la existencia, del porqué de la aparición del individuo y de su lugar en el cosmos. Es por tal razón, que los “imposibles” que plantean las ficciones fantásticas son de un cariz filosófico que intenta abrirnos la percepción para contemplar aquello que está negado a simple vista. En adición a lo anterior, el escritor del género nos ofrece una visión poética del mundo que nos bordea y sugiere que la magia puede ser otra herramienta para captar e interpretar lo desconocido y, así, darle un nuevo sentido a nuestra vida. Esta visión resulta, pues, tan valedera como la visión científica o religiosa o astronómica porque todas, en definitiva, buscan un mismo fin: captar y comprender mejor el universo que nos rodea para, con ese conocimiento, indagar hasta lo más hondo de la naturaleza humana. Revisemos, ahora, lo que Jorge Luis Borges reflexiona sobre los temas a los que puede recurrir la literatura fantástica:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, hartas más extrañas que la literatura fantástica (Borges 2007: 50).

El hecho de que, al contrario de lo que puede parecer, las temáticas y las formas que tiene lo sobrenatural de presentarse y generar el efecto fantástico no sean ilimitadas sino reducidas, se debe a que lo fantástico invariablemente se remite a la experiencia y a la cosmovisión del lector para perturbarlo y estas son, asimismo, finitas. Lo completamente extraño no nos desequilibrará y, en consecuencia, las representaciones de lo sobrenatural

constituyen símbolos (ominosos) de nuestra propia vida. Por lo tanto, la invasión sobrenatural para nuestro –reconozcámoslo– limitado entendimiento y captación de lo externo, se reduce a unos cuantos, pero sendos modelos, que los tratados de literatura fantástica general han sabido identificar e, inclusive, clasificar. Así, como en la gran cantidad de narraciones extraordinarias, en los nueve textos que componen el corpus del presente trabajo, el tema del doble ha sido el instrumento por el cual la realidad natural de los personajes se ha trastornado, depositándolos en el cadalso del vacío y el desconcierto. Luego de todos los casos que hemos auscultado, inferimos que el alter ego se erige como el principal representante de la alteridad y lo sobrehumano. Consideramos que la respuesta yace en la, recién aludida, apreciación de Borges. Profundicemos un poco más. El autor argentino nos habla de que algo completamente extraño y ajeno difícilmente podría conmocionarnos, porque no nos concierne. Para que el efecto fantástico, es decir, la perturbación suceda, es preciso que la otredad, discontinua y amenazadora, nos concierna íntima y profundamente; y, en ese sentido, no puede existir nada más íntimo que nuestro propio ser o, por lo menos, un reflejo fehaciente del mismo. Consecuentemente, el doble representa y proyecta los temores y aberraciones más recónditas e inmanentes del sujeto y, de ese modo, consigue desestabilizarlo y angustiarse por completo. Podríamos preguntarnos, ¿por qué el autor del género pretende hacer tal cosa? La sencilla razón es que, a través de la obra literaria, insistimos, el escritor (que también es un pensador del mundo), trasluce sus percepciones y sensaciones mediante los protagonistas de sus relatos y, por tanto, la desestabilización y angustia que estos sienten, frente a sus duplicados, son las mismas que él siente frente a todo lo que hay fuera de sí. Bajo esta acepción, podemos considerar a la obra literaria como un manifiesto, una plasmación escrita de dichos cuestionamientos, donde están contenidos –en un entramado de personajes, situaciones inauditas y discursos– la desintegración de las convicciones y esperanzas del autor sobre un mundo inalterable, apacible y benigno y de sí mismo como un ente inmutable e invulnerable frente a él. En otras palabras, el doble es el símbolo alegórico de sus preocupaciones y temores más sensibles sobre el ser y su lugar en un universo indómito e irreductible y de la condición humana determinada por él. Este es quizás el fin máximo de la filosofía y de la literatura fantástica.

Estas elucidaciones preliminares no hacen otra cosa que ponderar el hecho de que el humano, al darse cuenta que no está solo en un universo colosal, indescifrable y amenazante,

pugna comprenderlo y, de esa manera, detectar su lugar en él para, ulteriormente, comprenderse así mismo, quién es y el porqué del lugar que ocupa en la inmensidad del cosmos y de la existencia. Es así como, el pensador –con el soporte de la obra artística, filosófica o literaria– plantea, delimita y entabla una relación específica e íntima con el universo, determinada por la forma cómo se tuerce la realidad natural de sus personajes, lo que presupone, además, una postura suya frente a la alteridad que lo envuelve y lo constriñe. En todas las historias que hemos examinado, los sujetos protagonistas, debido a su espíritu curioso e inquieto, han precisado imperiosamente hallar un punto donde plantarse para, a partir de allí, vislumbrar las posibles vías que tienen a su disposición y recorrerlas, aunque saben de antemano que el camino no será ni diáfano ni tranquilo. Así, conjeturamos que, de las incontables guisas en que se puede trastornar lo natural, nuestros autores han alegorizado algunas de ellas en las narraciones que hemos puesto a consideración. La diferencia de una u otra estribará en el modo cómo lo fantástico, gracias al tema del doble, se hace presente ante los individuos; dado que, a pesar de que este tema es transversal para ellos, la forma en que se presenta es diversa, lo cual desencadenará incontables posibilidades y significados. Lo que presentamos a continuación son seis formas en las que el individuo ve cómo su entorno se trastoca, debido a que las leyes naturales vigentes fueron subvertidas; y, por eso, a estas formas las denominaremos variantes prodigiosas (o posibilidades metafísicas o maneras de acercarse a la alteridad o forma de aproximarse a la otredad), basándonos en la definición de prodigio.<sup>88</sup> Huelga mencionar que las variantes prodigiosas, que observaremos con detenimiento en los párrafos subsiguientes, poseen ciertos puntos en común. En primer lugar, en la totalidad de ellas, el lector siempre vacila en algún (os) pasaje (s) de la historia. En segundo lugar, además del lector, quien experimenta la vacilación (en la gran mayoría de los casos) es el individuo protagónico y por eso realizaremos este alucinante recorrido desde su perspectiva. Y, en tercer lugar, como hemos apuntado líneas atrás, (en la gran mayoría de los casos nuevamente), lo fantástico irrumpe por medio del advenimiento del sosia; o, cuando lo sobrenatural se manifiesta con otro mecanismo, este se encuentra detrás como eje de la situación e influye decisivamente, tanto en los devenires de los acontecimientos como en las cavilaciones y emociones de los personajes y de los lectores.

---

<sup>88</sup> Suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza. [Oxford Languages and Google - Spanish | Oxford Languages \(oup.com\)](#)

Por consiguiente –en el compendio del análisis de los tres autores, nueve piezas narrativas y once desdoblamientos (varios de ellos en una sola novela: *La novia de Corinto* de Calderón Fajardo)–, hemos detectado exactamente seis distintas variantes prodigiosas en las que el mundo objetivo de los sujetos protagonistas ha colapsado, ora a través de su propia duplicación, ora a través de una duplicación ajena, pero que, sea como fuere, le provocarán conmoción pues, inevitablemente, posee un referente y una concepción sociocultural preestablecida, que lo fantástico se encargará de romper. Si la realidad, entonces, se convierte en una noción relativa y discontinua, es de suponer que no son pocas las vías de transgredirla y, en cada una de ellas, el individuo se encontrará desorientado y atendido a sus propios y escasos recursos para descifrar el enigma y retomar el rumbo hacia la normalidad, si eso es posible. A continuación, entonces, describiremos estas seis variantes que, asimismo, constituyen seis diferentes maneras del sujeto de palpar y aproximarse a la alteridad.

### **1. La realidad objetiva es trastornada**

*Paradigma: Fantástico clásico/Modalidad: Tema del doble como tal*

Las obras y los desdoblamientos donde podemos apreciar esta primera posibilidad metafísica son: “La granja blanca” (con la duplicación de Cordelia) y “Mors ex vita” (con la duplicación de Lodoiska) de Clemente Palma. En ambas alternativas, el plano sobrenatural se manifiesta y sucede al exterior del sujeto, quien, a su vez, no sufre el desdoblamiento, sino que lo contempla y ello provoca la desestabilización de su mundo. Por lo tanto, nos encontramos con el tipo de doble objetivo, que trasluce la problemática del ser ante el mundo que le rodea. El protagonista, en “La granja blanca”, es el esposo de Cordelia, cuyo universo es subvertido en el momento que su esposa lo espera apacible en el jardín, después de haber sido declarada muerta; mientras que, en “Mors ex vita”, quien vacila es Marcelo, el mejor amigo de Loredano, cuyo universo es trastocado al presenciar la imagen fantasmal de una joven recientemente fallecida. Estas representaciones del desdoblamiento, bajo la tipología de Lubomír Doležel, corresponden a la modalidad del Tema del doble propiamente dicho.

En suma, en el primer caso, lo natural y lo sobrenatural se intercalan constante e intempestivamente (de ahí que buena parte de los estudios sobre este cuento señalan que uno de sus temas centrales es la ambivalencia entre lo real y lo ilusorio), provocando desconcierto

y angustia en el personaje, cuya realidad se ha resquebrajado por completo. Lo propio ocurre en el segundo caso, cuando lo imposible se apodera de la composición y, a medida que el protagonista se sumerge en él, le muestra su rostro más oscuro y monstruoso. En los dos textos el desdoblamiento no conlleva el advenimiento de lo extraordinario, sino que está a la retaguardia, esperando el momento de emerger para terminar de destruir la poca calma y equilibrio que el desconcertado personaje mantiene. Esta podría considerarse una de las características predominantes de esta manera del ser de aproximarse a la otredad. En “La granja blanca”, el doble se presenta en la repetición de la misma mujer, en cada uno de los planos que intervienen en la ficción. Su semblante pálido, su temperatura corporal fría y su actitud quieta y retraída, la sugieren como una visitante luctuosa; mientras que en “Mors ex vita” el replicante se presenta con la efigie fantasmal de Lodoiska. Este duplicado, además de representar la mayor expresión de lo sobrenatural, también resulta un insigne representante del amor malsano, la muerte y lo maligno. El fantasma de Lodoiska es la encarnación del mal y lo demoníaco, porque es un instrumento del demonio para poseer el alma de un hombre, cuya desbordante pasión por la joven difunta lo ha orillado a recurrir a los actos más viles con tal de satisfacer sus apetitos.

En consecuencia, el segundo yo de las amadas, en ambos relatos, proviene de otro plano donde los vivos no tienen acceso, constituyéndose en representantes y emisarios de la muerte. En “La granja blanca”, el más allá invade el mundo natural y se camufla en él. Lo que nos lleva al antiquísimo problema filosófico de la muerte, como el final absoluto o como el canal hacia otra esfera. Esa es una diferencia muy importante, y en ella estriba gran parte de la percepción del personaje sobre su entorno, fundado en conspicuas angustias y temores. En suma, esta variante prodigiosa muestra a dos hombres que se aferran a la idea de la muerte como enlace entre el mundo objetivo y el plano sobrenatural, donde pueden continuar la felicidad que se había truncado con los fallecimientos de Cordelia y Lodoiska. Ambos se embelesan con la satisfacción que les brinda lo sobrenatural. Sin embargo, sus anhelos narcisistas tienen un precio alto y eso se descubre al final de ambas piezas. Podemos observar, en definitiva, que los personajes de esta primera posibilidad metafísica, al rechazar la muerte de sus seres amados, han recurrido a una copia exacta de ellas, quienes solo pueden existir en el plano sobrenatural. En definitiva, aquí encontramos el primer gran temor del ser

humano frente al mundo circundante: la muerte definitiva y, de esta forma, el primer gran anhelo: abolirla definitivamente.

## **2. La realidad objetiva y el sujeto son trastornados**

*Paradigma: Fantástico clásico/Modalidad: Tema del doble como tal*

Los casos que intervienen en esta segunda variante prodigiosa son: el desdoblamiento de Aristipo Bruno en “La Aventura del hombre que no nació” (llamaremos solo *Aventura* nuevamente) de Clemente Palma y el tercer desdoblamiento de Ismael Gonzales, es decir, el alter ego que aparece en la novela *La ventana del Diablo* de Carlos Calderón Fajardo. Al igual que la variante anterior, la irrupción del plano sobrenatural sucede por fuera del sujeto, quien, esta vez, no atestigua una duplicación ajena, sino que experimenta la suya propia, lo que le genera una vacilación aún mayor. Nos encontramos, de este modo, con el tipo de doble subjetivo, el que refleja la problemática del protagonista sobre sí mismo inmerso en un mundo ininteligible. En *Aventura* el individuo es la mónada de Aristipo Bruno la que, como hemos visto, ha adoptado la identidad y ciertos rasgos de la personalidad del original. Desconoce del fenómeno que lo ha engendrado y, por esa razón, se considera el original y único Aristipo. En *La ventana del Diablo*, el protagonista es el tercer duplicado de Ismael, quien, igualmente, desconoce que él es la copia de otro hombre primigenio. Este Ismael se muestra desconcertado desde el inicio de la historia, pero nunca se explica el porqué. Ahora sabemos la razón: las dudas que siempre tuvo acerca de quién es y de cómo apareció, de repente, en aquella playa de Pisco. En ambas situaciones, nuevamente, nos encontramos ante la modalidad del Tema del doble como tal, de la clasificación de Lubomír Doležel.

Otra similitud entre estos sosias radica en que el plano sobrenatural invade cuando el replicante hace acto de presencia. En *Aventura*, puntualmente, ocurre cuando la mónada de Aristipo iba a una reunión en el despacho presidencial y, de súbito, aparece él mismo ante sus ojos (de ahí que este sea clasificado como doble subjetivo exterior). En *La ventana del Diablo* nunca llega a darse un enfrentamiento entre el original y su contracara, así como nunca se dice explícitamente que el Ismael Gonzales que aparece acá no es el verdadero. Esta circunstancia no es evidente en el texto, sino que hemos podido revelarla gracias a una lectura meticulosa del mismo. Nos queda claro, asimismo, que este subrepticio tema del doble (así

como en el cuento de Palma) es uno de los componentes de lo fantástico en la tercera pieza de la trilogía calderiana y, alrededor de él, se entretrejen el resto de devenires extraordinarios de la novela.

En esta variante, nuevamente, el plano sobrenatural se muestra aberrante y ominoso. En *Aventura*, a través de la zozobra que la aparición del Aristipo original le provoca a su mónada. El personaje, incrédulo en un inicio, va llenándose de dudas acerca de si él es el original o la copia, con la consiguiente duda de su identidad y su lugar en el mundo, para, finalmente, terminar aceptándolo y contemplar cómo, el otrora convencimiento de ser único, se destruye por completo. Situación similar ocurre con el tercer yo de Ismael. A lo largo de la ficción, el personaje nunca termina sintiéndose seguro ni de quién es ni el porqué se encuentra pernoctando en aquella playa pisqueña. Al final, reconoce que no es nadie y acepta con templanza su fatal destino. Y ese es, precisamente, otro de los motivos en común de los dos textos: los protagonistas no rehúyen ni temen la muerte, la aceptan con tranquilidad e, inclusive, podría decirse que la anhelan. Consideramos que esta no es una condición *sine qua non* de esta posibilidad metafísica, no obstante, resulta curioso notar cómo dos autores del género de dos épocas distintas han decidido cerrar de la misma manera sus composiciones, en los que los insignificantes alter egos resultan ser los individuos protagónicos y miran cómo sus existencias son artificiales, fatuas, al punto de convencerse de que no valen nada, de ahí su nulo apego a la vida.

### **3. La realidad objetiva es extraña en sí misma**

*Paradigma: Fantástico moderno/Modalidad: Doppelgänger*

Esta es la única variante prodigiosa que posee solo un caso que la ejemplariza. Por lo tanto, estamos frente a un suceso atípico dentro de la lógica que hemos establecido, puesto que esta no solo es la única manifestación de este tipo de desdoblamiento, sino que, además, es anacrónica en relación a las demás ficciones fantásticas del autor. Nos estamos refiriendo, pues, al cuento “Mi clon” de José Adolph. Lo imposible acaece al exterior del individuo protagónico, quien experimenta una duplicación propia y, de ese modo, nos encontramos de nuevo con el tipo de doble subjetivo que, como hemos apuntado, da cuenta de los conflictos íntimos y profundos que el protagonista sostiene frente aquello que lo circunda. Se trata de

un hombre que, en su juventud, es diagnosticado con cáncer y decide clonarse con fines monetarios. Él nunca pensó que dicho suceso pudiera efectivamente turbarlo, pero, luego de varios años –cuando su clon está llegando a la adultez– decide buscarlo, entablar algún tipo de vínculo con él, cosa que le genera un sentimiento de escozor, una vez que ha logrado su cometido. Su mundo es de por sí extraño, él (y el resto de personajes) lo percibe con normalidad, lo que inhibe la sensación de incertidumbre a priori. Sin embargo, se plantea una segunda realidad, alucinante e inadmisible, que pasa inadvertida al comienzo, pero, en el momento que revela su extrañeza, provoca aturdimiento en el personaje, quien, finalmente, ha tenido una epifanía. Consecuentemente, se ha generado el efecto fantástico a posteriori: una de las improntas del paradigma moderno. Ahí radica el anacronismo en esta pieza, dado que, por su tratamiento, responde a los preceptos de la segunda etapa del género (fantástico nuevo, moderno o *neofantástico*), a pesar de que fue publicada en los inicios del siglo XXI (en el auge de la posmodernidad y del fantástico posmoderno); empero, encaja perfectamente con la propuesta clásica del autor, cuyos cuentarios corresponden, cronológica y temáticamente, al *neofantástico*. La modalidad del doble que acá se presenta es la del *Doppelgänger* que, según la clasificación doleziana, consiste en la coexistencia de dos seres físicamente iguales (cual gemelos idénticos) en el mismo tiempo y espacio.

En adición a lo anterior, el hecho de que los personajes no se aturdan ante los sucesos anómalos, como se ha argumentado ya, no implica que el lector comparta la misma experiencia. Por consiguiente, lo sobrenatural se revela en la obra –como en casi todas– con la aparición del sosia, o sea, del clon del protagonista porque hasta ahora (y no se diga cuando se publicó el texto) la clonación humana es aún imposible. La turbación que, a posteriori, sufre el individuo protagónico se da luego de un fenómeno curioso en el que, al inicio de la relación que entabla con su clon, tanto él como el joven se identifican mucho el uno con el otro (al contrario de las concepciones clásicas en las que, por lo general, original y replicante ostentan características diametralmente opuestas), al punto de que parecería que comparten la misma visión del mundo e, incluso, la misma psiquis. Como dos seres separados, pero exactos en cuanto apariencia física e intelectual. Como si la consciencia del sujeto original no se desdoblara, sino que se duplicara en su clon y, así, en ciertos pasajes, pareciera que se confunden y se vuelven uno. Factor que, a la larga, generará un profundo desconcierto porque ve cómo su individualidad se ha roto. Su cualidad de ser único ha desaparecido y los

cuestionamientos acerca de quién es van en aumento; y, por tanto, experimenta una crisis de identidad severa que encontrará paliativo únicamente con su desaparición.

En tal sentido, el autor, con sutileza, nos da a entender que este proceso (donde el protagonista es reproducido, su unicidad subvertida y su identidad extinguida) no es exclusivamente suyo, sino que constituye una muestra, una célula de un entramado mayor en el que los habitantes del orbe, mediante el auge tecnológico, han perdido su individualidad y pensamiento propio, convirtiéndose en simples autómatas. Es así como, en última instancia, el clon también desarrolla cáncer y si él resulta apenas una célula de un organismo superior, se puede inferir que la humanidad entera está enferma porque es una especie en decadencia. Inexplicablemente, a pesar de su ominosa condición, no está dispuesta a sucumbir, por lo que trama el artilugio artificial de la clonación para perennizarse. Queda claro, entonces, que, en esta posibilidad metafísica, la muerte nuevamente no es vista ni como balance ni como causa de concientización de nuestra vulnerabilidad, sino como un monstruo del que hay que escapar a como dé lugar.

#### **4. La realidad objetiva es multiplicada. Proliferación de órdenes de realidad**

*Paradigma: Fantástico posmoderno/Modalidad: Orlando*

Los relatos que ejemplarizan esta cuarta variante prodigiosa son: “Puente” (con la duplicación de Soledad) de José Adolph y *El viaje que nunca termina* (con la multiplicación de Sarah Ellen) de Carlos Calderón Fajardo. El primer sujeto es un joven recién mudado a un condominio de la ciudad de Lima, quien contempla un hecho inaudito y lo narra. El segundo sujeto es el propio autor quien se ha autorreferenciado en la novela y cuenta, de primera mano, las circunstancias alrededor de su investigación sobre la pretendida verdadera historia de la inglesa Sarah Ellen. Ellos caerán en un desconcierto irremediable cuando su mundo comience, no a descomponerse, sino a bifurcarse, a fragmentarse. Por lo tanto, los dos individuos de esta posibilidad metafísica atestiguan una duplicación ajena, planteándose, de ese modo, nuevamente el tipo de doble objetivo, aquel que problematiza al ser en relación con el mundo exterior. Así, en ambas narraciones brotan y se detonan varias dimensiones paralelas o mundos alternos en el mismo universo ficcional. La modalidad del doble que se erige en esta manera de acercarse a la alteridad, por tanto, es la de Orlando, que –valga

reiterarlo— consiste en la reproducción del mismo ser en las distintas dimensiones que propone la composición.

En los últimos años, se ha llegado a la conclusión que el vínculo entre la literatura fantástica y la teoría de los mundos posibles estriba en que ambas plantean la existencia de una segunda y tercera realidad a la ya existente. En consecuencia, una obra narrativa puede ser examinada bajo estas dos herramientas, que, además, son complementarias (el plano sobrenatural de lo fantástico bien podría ser otro mundo posible o ficcional). En primer lugar, en “Puente” se plantean dos esferas: la física y la extrafísica; en otras palabras, el mundo objetivo, material que conocemos y otro mundo intangible, metafísico. En segundo lugar, *El viaje que nunca termina*, en sí misma, no plantea distintas dimensiones; sin embargo, como estamos hablando del sutil, pero capital, detalle de que Calderón Fajardo se retrata como personaje y narrador de aquellos acontecimientos, empieza a avistarse el alumbramiento de dos nuevas realidades: la historia de Sarah Ellen ocurrida en la vida real y la leyenda que fue acuñada y propagada por el imaginario colectivo del pueblo peruano. Así, en estos dos ejemplos, el plano natural descrito se trastorna con la superposición intempestiva y continua de las distintas dimensiones. Empero, como en todas las situaciones donde no es el catalizador de lo fantástico, el doble está detrás del telón, moviendo los hilos de los acontecimientos. Finalmente, en “Puente”, el alter ego se revela con la tenue efigie de Soledad, quien había fallecido en la dimensión física y ha sido reintegrada en la extrafísica, cuya imagen, retorna a la física, proyectada como un holograma. En *El viaje que nunca termina*, no solo aparecen duplicados sino múltiples de la icónica figura de la dama inglesa. Dado que hubo una primera Sara Ellen que verdaderamente existió, la mirada popular ha alumbrado una segunda y, el arte literario, una tercera. En ambas situaciones, estas imbricaciones de los niveles de realidad y la alternancia de incorporaciones en cada uno de ellos, genera un enorme desconcierto en los individuos protagónicos y, claro, en los lectores. De esta manera, comprobamos que, efectivamente, existe una reproducción del mismo ser en cada uno de los mundos ficcionales que plantea cada texto.

Por supuesto, a partir de estas semejanzas, observamos sendas particularidades en cada distinto universo. Por ejemplo, uno de los ejes argumentativos de “Puente” se sostiene en el hecho de que, para que Soledad pueda seguir existiendo, precisa de un lazo, de un puente con la dimensión física. Ese lazo es, en principio, su esposo Ramiro; no obstante, ante su

muerte inminente, alguien debe tomar la posta. Y ese nuevo enlace será el desconcertado protagonista y narrador de los sucesos. La particularidad de *El viaje que nunca termina* radica en que, definitivamente, ninguna de las tres reproducciones de Sarah Ellen es –a excepción del aspecto físico– semejante a sus colegas en cuanto a su visión del mundo, personalidad, cualidades e, inclusive, poderes. Si la Sarah Ellen de carne y hueso era una experta en el arte de la rdomancia, la de la leyenda popular era una vampira milagrosa, mientras que, el personaje literario, puede adoptar distintas incorporaciones y, por supuesto, ostentar el don de la inmortalidad. No solo porque la obra así lo delata, sino porque los célebres seres literarios no son olvidados y, por tanto, no mueren jamás. Además, el tema de la inmortalidad es uno de los principales de la propuesta fantástica y mística de Carlos Calderón Fajardo. Y, aquí, una vez más, el doble fantástico es una alegoría de nuestro miedo hacia la muerte, por medio del monstruo Sarah/Vampiro, quien trasluce el temor más profundo del sujeto protagonista: perecer. Hay que resaltar que, para adquirir esta cualidad, el doble debe tener un íntimo vínculo con la muerte. Así, en las dos obras pertenecientes a esta forma de aproximarse a la otredad, el sosia o bien regresa de la muerte, como Soledad o la leyenda popular de Sarah; o, bien es la personificación de la misma muerte, como la Sarah Ellen de ficción de la trilogía de Calderón Fajardo.

Y ese es el punto que queremos remarcar para cerrar con la cuarta variante prodigiosa. En la propuesta de Calderón Fajardo, los universos alternos no solo se encuentran más allá de la diégesis (en el suceso real y su respectiva mirada popular, como hemos advertido), sino dentro de la misma. Es así que, al igual que en “Puente”, donde existen dos planos claramente diferenciados, en la trilogía calderiana (*El viaje que nunca termina*, *La novia de Corinto* y *La ventana del Diablo*) coexisten y se interponen continuamente múltiples órdenes de realidad que, en definitiva, conforman un universo ficcional macro, dado que una sola composición (recordemos la componibilidad de Doležel) literaria puede reproducirlas *at infinitum*. Se trata, en suma, de una súper estructura en la que la totalidad de sus componentes no son mundos sueltos o aislados, por el contrario, operan en conjunto, conformando un todo donde ellos constituyen los engranes de un sistema superior. La manera en que estos componentes tienen contacto y se relacionan entre sí, por lo general, es a través del doble. Así, el universo ficcional de *El viaje que nunca termina* se conecta con el universo de *La novia de Corinto* y *La ventana del Diablo* (ya hemos interpretado que ambas obras

conforman la misma esfera), mediante la dualidad entre Sarah Ellen y Rosalía Espichán. La consideración de esta característica esencial de la narrativa de Calderón Fajardo, resulta de gran importancia para comprender las dos siguientes posibilidades metafísicas, puesto que, en su mayoría, pertenecen a la trilogía calderiana.

## **5. El sujeto trastorna la realidad objetiva**

*Paradigma: Fantástico posmoderno/Modalidad: Doble artificial o Doble calderiano*

En las dos últimas variantes prodigiosas que proponemos en este esquema, tanto la posmodernidad como la concepción del doble fantástico posmoderno tienen un influjo enorme. Es así como, exploraremos maneras de acercarse a la alteridad por parte del sujeto inéditas en obra peruana alguna. Por supuesto, cada posibilidad metafísica posee sus peculiaridades que no tienen, hasta ahora, un instrumento para ser medidas. Nuestra tarea es, por tanto, proponer un método de observación de cada una, en primera instancia; y analizarlas a fondo, en segunda instancia. Así, podemos partir recordando que el segundo yo posmoderno rompe con los estatutos y arquetipos del segundo yo clásico (que se cimentaba primordialmente en la dicotomía), cuyo fundamento no necesariamente responde a un sistema binario, sino fragmentado, diverso, dispar; es decir, el individuo que se desdobra podría atravesar dos o más duplicaciones (raras y apartadas) que pueden corresponder, indistintamente, a las modalidades ya estipuladas por la teoría o, inclusive, proponer alguna nueva. Este nuevo tipo de alter ego, como se puede advertir, está estrechamente asociado con la concepción posmoderna de realidad, donde ya no existen hegemonías y los nuevos y emergentes discursos se han legitimado. Como señalamos al inicio de este capítulo, no todas las duplicaciones corresponden a una narración diferente. Existen diversas manifestaciones del doble en *La novia de Corinto*. Así, tenemos al personaje central Ismael Gonzales (una parodia de Abimael Guzmán, razón por la cual hemos convenido considerarlo como un doble paródico que es, a su vez, el primer doble de Ismael que aparece en la trilogía), quien, a su vez, a lo largo de *La novia de Corinto* y *La ventana del Diablo*, sufre tres desdoblamientos asombrosos e inconexos entre sí. En tal sentido, el primer caso que ejemplifica esta quinta forma de aproximarse a la otredad es la primera bifurcación –en sentido cronológico– de Ismael, es decir, los replicantes que él, con el respaldo de su organización, adoctrinaron para

que adopten su identidad y su ideología y con el objetivo de eludir la Ley. La novela y este análisis se enfocan en uno en particular: aquel que liquidó a Rosalía Espichán.

Por lo tanto, el sujeto protagonista aquí, al igual que en *Aventura*, es el doble, quien, a pesar de que su ser ha sido anulado y su humanidad ultrajada, aún conserva algo mínimo del hombre que fue y, en un espasmo de lucidez, siente una fuerte turbación que le recuerda lo sucedido. Así, nuevamente, nos encontramos con una duplicación (y un asalto a su realidad palpable) externa al protagonista y del tipo subjetivo, pues experimenta la suya propia. Sin embargo, al contrario de los casos precedentes, donde lo sobrenatural surge de improviso, el procedimiento ocurre de manera programada y con consentimiento. Todas las copias de Ismael –y este no es la excepción– conocían el proceso, que tenía como finalidad la supresión completa de su identidad primigenia, para convertirse en la reproducción de una mentalidad ajena, es decir, abandonar su ser para adoptar otro. Esto conlleva el colapso del mundo primigenio de cada uno de estos hombres, depositándolos en un mundo y una identidad nuevos. Es de suponer, por otra parte, que este proceso nunca llega a completarse y, por tanto, algo persistirá de la identidad original del avatar. Quizá su nombre, sus afectos o su propia ideología. Y esa es la circunstancia donde radica lo fantástico en esta variante prodigiosa: en sus exiguos momentos de epifanía, el doble es atormentado al contemplar su vida como algo lejano e irrecuperable y, por tanto, verse incapaz de revertir la cruenta situación que lo embarga.

Es por tal motivo, que este tipo de doble –al puro estilo de los preceptos clásicos del género– se caracteriza con la representación de la pérdida de la individualidad del sujeto protagonista y la consiguiente crisis de identidad que lo agobia. Esto se puede evidenciar, entre otros pasajes, en el episodio cuando Sarah/Rosalía conduce al replicante a Corinto para que contraigan nupcias. El camino resulta tortuoso para el personaje porque, en otro espasmo de epifanía, intentó imperiosamente recordar quién es y el sentido de su vida y fue incapaz de hacerlo, sumiéndose en la más profunda desolación. Su sentir es la representación del sentir del ciudadano de hoy, a quien, cada vez más, le cuesta pertenecer a un conglomerado y pensar y actuar en conjunto. Las personas de la época del auge tecnológico somos seres dispersos y desadaptados del entorno y encontramos refugio en la comodidad de nuestros ínfimos universos unipersonales. Si el autor le ha otorgado este rasgo esencial al doble de Ismael es porque, en primer lugar, refleja su sentir frente al mundo de hoy (el que ha sufrido

en carne propia); y, en segundo lugar, porque posiblemente, sin percatarse, ha creado un nuevo tipo de doble que, en el desarrollo de nuestro análisis, se revela como inédito; puesto que no corresponde a ninguna de las categorías descritas. Tampoco es paródico porque, como hemos visto, solo el primer Ismael lo es y los otros tres constituyen nuevas formas y variables. Por sus propiedades intrínsecas y, sobre todo, por tratarse de un alter ego que no proviene del plano sobrenatural, sino de la construcción artificial de un personaje, esta modalidad no se ha visto ni en obra literaria ni en trabajo teórico alguno. Entonces, creemos oportuno llamar a este sosia por su cualidad primordial y por el nombre de su creador, es decir, a partir de ahora proponemos llamar a esta modalidad como “Doble artificial o Doble calderiano”.

## **6. La realidad interior del sujeto es trastornada**

*Paradigma: Fantástico clásico, moderno y posmoderno/Modalidad: Dualidad*

Finalmente, ponemos a consideración la sexta y última variante prodigiosa y, por primera vez en este planteamiento, esa alteridad no se encuentra en torno al sujeto, sino dentro de él. Así, de las once duplicaciones que conforman nuestro análisis, este fenómeno se produce en tres de ellas, al que hemos dispuesto hacia el final, con el fin de observar nítidamente cómo contrasta con los casos en los que las rupturas de los universos son externas a los individuos. Como sucede en los ejemplos de este esquema, los tres desdoblamientos que integran el sexto grupo tienen un punto importante en común (lo sobrenatural se da hacia adentro del personaje) y, claro está, importantes diferencias que, igualmente, serán señaladas y examinadas para llegar a una conclusión que nos permita desarrollar nuestra propuesta de tipología. Las tres ejemplificaciones de esta última posibilidad metafísica, entonces, son: la dualidad Schulze/Wilhelm Schulze de “Sueños de manzanas y sangre” de José Adolph; la dualidad Ismael Gonzales/Pensamiento Gonzales y la dualidad Sarah/Rosalía de *La novia de Corinto* de Carlos Calderón Fajardo. Es preciso advertir que las dos primeras responden fielmente al espíritu del procedimiento y la tercera, supone una ruptura y se aparta de las concepciones prosaicas de este, que, sea como fuere, solo puede ser de tipo interno. En consecuencia, abordaremos en conjunto a las dos primeras manifestaciones y dejaremos la tercera para el cierre, dándole su propio tratamiento.

Para empezar, en todos estos casos se produce el procedimiento de la dualidad. Si la dualidad se define como la coexistencia de dos caracteres distintos, generalmente opuestos, en el interior de un único ser, podemos comprender cuál es la naturaleza del trastorno que experimenta el sujeto en esta última forma de aproximarse a la otredad. En un principio, especulamos sobre la posibilidad de que esta modalidad no había sido contemplada antes por la teoría especializada en el tema del doble, basándonos en el hecho de que la central tipología Lubomír Doležel no la incluye. Sin embargo, haciendo una investigación minuciosa descubrimos que algunos autores ya se han referido a ella, unas veces sin nombrarla, refiriéndose únicamente a su definición; y, otras, denominándola con todas sus letras y, también, explicando en qué consiste. Así lo hace, por ejemplo, el ya referido teórico francés Michel Morel quien sostiene: « Au premier type de dualité correspond le double réactif, bipolaire (Dr. Jekyll / M. Hyde), qui dans sa forme inversée aboutit au double de reduplication (les clones de la science-fiction, ou ceux des expériences biologiques contemporaines)<sup>89</sup> » (Morel 19). Si la célebre novela de Stevenson resulta el ícono de la dualidad, conjeturamos que este procedimiento existe prácticamente desde que existe la literatura fantástica como la conocemos y que, por tanto, no solo se trata de una de las modalidades más importantes del tema del doble, sino que se desarrolló tanto en el fantástico clásico como en los dos siguientes paradigmas del género. Aquello puede evidenciarse en nuestro corpus: en primer lugar, en el caso de dualidad moderna presente en “Sueños de manzanas y sangre” de Adolph; y, en los múltiples casos de dualidad posmoderna subyacentes en *La novia de Corinto* de Calderón Fajardo. Así, podemos advertir que estamos frente a dos acepciones de este término polisémico: una general, que se puede aplicar a varias disciplinas y los diccionarios la han definido en sencillas palabras; y, otra que se remite a la cuarta modalidad (después del Tema del doble como tal, *Doppelgänger* y Orlando) del tema del doble. Y su definición, complementando a la general, no es otra más que la alegorización de la pugna entre el bien y el mal dentro de un mismo ser y tiene como característica esencial entablar una dicotomía o enfrentamiento de dos opuestos, que comparten la misma entidad corpórea. Dicha pugna, como es previsible, se libra en lo más profundo y recóndito del protagonista, es decir, su consciencia. Colegimos, así, que este procedimiento, es, de hecho,

---

<sup>89</sup> Al primer tipo de dualidad corresponde el doble reactivo, bipolar (Dr. Jekyll / M. Hyde), que en su forma invertida resulta en el doble de reduplicación (los clones de la ciencia ficción, o los de los experimentos biológicos contemporáneos). (Traducción nuestra).

uno de los primordiales y recurrentes del segundo yo, porque abarca uno de los fundamentos del tema: representar, simbólicamente, la complejidad y disparidad de la mente humana; la imposibilidad –hasta ahora– de auscultar y comprenderla a cabalidad; y, la crisis del yo, expresada en la incapacidad de reconocerse y adoptar una identidad definida debido, precisamente, a que nuestra mente es indómita. Por consiguiente, se ha abandonado la idea de que el individuo es una unidad rigurosa y estable. Y, así como lo fantástico nos ha abierto la percepción de nuestra captación de la realidad, la dualidad nos ha dado la comprensión de que los seres humanos hemos perdido (si alguna vez la tuvimos) nuestra condición de unicidad.

Esta explicación previa ha sido necesaria para comprender los pormenores de los tres mencionados casos que conforman este sexto grupo. Y, como ya lo anunciamos, exploraremos estas dualidades por separado, comenzando con las que son afines. Así, en primer lugar, tanto en “Sueños de manzanas y sangre” como en *La novia de Corinto*, el sujeto es quien experimenta la escisión de su propio ser, por lo que nos encontramos con el tipo de duplicación subjetiva interna que se da, en esta situación, por medio de un descenso hacia los confines más profundos de su consciencia. En “Sueños de manzanas y sangre”, el individuo protagónico es Wilhelm Schulze, un ex coronel nazi que decidió radicarse en Perú para, de ese modo, dejar atrás su vida violenta y el sentimiento de culpa que lo embargaba. Su mundo, y eso lo descubrimos en el párrafo final, se desmorona hacia su interior a través de sus sueños (recurso que se ha visto en otros cuentos de esta naturaleza, pero este tiene la sutil diferencia que en el reino onírico se establece la dicotomía, pues ambos son contrarios en cuanto a sus cualidades esenciales), que son la expresión simbólica de su subconsciente. En *La novia de Corinto*, el personaje que vacila, por supuesto, es el primer Ismael Gonzales, quien ve cómo su entorno se vuelve añicos en la soledad de su celda ante la llegada de un ser fantasmal que clama venganza. Otra importante semejanza es que los dos protagonistas, entran en contacto con lo extraordinario cuando caen en un denso letargo. Así, lo sobrenatural no se presenta con el alter ego, pero, una vez más, se mantiene inhiesto en la retaguardia, esperando el instante justo para presentarse y terminar rompiendo la poca resistencia que les resta a los agobiados personajes, que intentan desesperadamente sujetarse a lo tangible, pero una fuerza superior los jala hacia el vacío. Así, en la primera dualidad, el sosia se presenta, como hemos apuntado, en el reino onírico, planteando la existencia de dos Wilhelm Schulze dentro de la

misma incorporación. El primero, el hombre arrepentido (Wilhelm Schulze) que abandonó su vida marcial para montar un almacén de zapatos en Jirón Camaná en Lima; y, el segundo, el coronel nazi (coronel Schulze) que se resiste a claudicar y se empodera cuando Wilhelm Schulze duerme. La segunda dualidad se revela luego de que Sarah/Rosalía irrumpe en la celda de Ismael y, en el campo nebuloso en el que el personaje ha caído, consigue entablar diálogo con su pensamiento que, en el clímax de la novela, se convierte en un influyente y poderoso personaje, que representa la ideología, la inclemencia y la muerte; mientras que Ismael ha abandonado todos esos principios y siente una honda culpabilidad por haberlos llevado a cabo, dirigido por su pensamiento. Ahora se han separado definitivamente. Una vez que Sarah/Rosalía se retira, ambos (Ismael y el Pensamiento Gonzales) comprenden que son dos enemigos que habitan en la misma consciencia.

Comprobamos, entonces, que estos dos casos responden al espíritu de la dualidad: original y doble poseen el mismo cuerpo, sin embargo, el uno representa completamente lo opuesto del otro. Además, dado que comparten un territorio estrecho, en esa consciencia indefectiblemente se entabla una encarnizada confrontación entre ellos, con daños sensibles para las dos partes. En “Sueños de manzanas y sangre”, el coronel Schulze, quien ha dejado de existir en el mundo objetivo, arremete y lacera a Wilhelm Schulze mediante sus sueños, mostrándole lo infamante que otrora fue. Este ataque resulta efectivo puesto que el soñador es incapaz de controlar sus sueños. Una vez que ha caído en ese manto soporífero se convierte en un prisionero indefenso. Lo propio ocurre en *La novia de Corinto*, cuando el Pensamiento Gonzales –al percatarse que Ismael, paulatinamente, iba abandonando su ideología insurrecta, es decir, se iba desligando de él– comienza a verlo como a un enemigo y una amenaza. Así, intenta aliarse con Sarah/Rosalía –con quien solo puede comunicarse en el vacío de lo fantástico– con el fin de persuadir a Ismael a que no claudique su causa. Pero ocurre lo contrario. El encierro, la soledad y el sopor de lo fantástico han terminado de derribar su resistencia, testarudez e ideología, porque comprende que esta, finalmente, ha sido la causante de su martirio. Por último, tal y como reza la norma, desarrolla caracteres inversos a los del Pensamiento Gonzales; hace demostraciones de arrepentimiento, le invade un poderoso e ineludible sentimiento de culpa por las atrocidades que cometió; se abraza a su parte más sensible y, termina por negar a su pensamiento, escindiéndose completamente de él.

Situación contraria sucede con la dualidad Sarah/Rosalía, conformada por la combinación de Sarah Ellen y Rosalía Espichán (alias camarada Lilith), que comparten el cuerpo y la mente de Rosalía. Aquí, las dos incorporaciones que conforman la dualidad actúan mancomunadamente y persiguen un mismo objetivo. Ambas entidades reconocen que forman un equipo y sus acciones están determinadas en función del bienestar tanto suyo como de su contraparte. En esta nueva variación de la dualidad, además, se produce un fenómeno nuevo: los dos seres que la conforman no poseen el mismo sustrato, sino que se trata de dos seres completamente distintos, unidos por una necesidad de justicia; por lo tanto, en este caso, no se da una fragmentación de la consciencia de un (en apariencia) único individuo, sino una simbiosis de dos seres femeninos autónomos. Empero, esta variación aún mantiene ciertos aforismos de la concepción clásica de la modalidad. Por ejemplo, al igual que la concepción clásica, no es posible que ambas incorporaciones actúen simultáneamente. Una toma el control de la dualidad y la otra le cede paso voluntariamente. Esa entidad (sea la de Sarah o sea la de Rosalía), con sus respectivas emociones y querellas, son las que predominan y el avatar las expresa. No obstante, eso no significa que la mitad que ha quedado en silencio no influya en las acciones, porque existe una estrecha comunicación entre las dos, donde la una siempre consulta y pide consejo a la otra.

Volviendo a los dos primeros casos y las sendas similitudes que existen entre ellos, es pertinente señalar que estos también conservan una segunda característica primordial de la dualidad, que versa acerca de que la aparición de la mitad siniestra es un aviso mortuario, lo que supone la crisis total y el acabose del sujeto. No solo porque, con el advenimiento aciago de este doble (que es una parte importante de sí mismo), comprende y confirma su condición de mortal; sino porque este se erige como su más grande adversario y constituye una amenaza inminente para él; porque, en definitiva, persigue un objetivo fundamental: dejar de compartir ese territorio con él y apropiárselo por completo. Y no existe una solución satisfactoria. El atormentado individuo, al comprender el peligro que se cierne sobre su cabeza, intenta neutralizarlo, aniquilarlo si es posible, pero, en ese instante, comprende que ambos forman parte de una misma esencia y, por tanto, la aniquilación del doble implica la suya propia. Eso es lo que ocurre con Ismael, quien, pese a ello, anhela separarse de su pensamiento a como dé lugar, aunque conlleve su propio fin, porque, finalmente, comprende que sin su ideología él no es nadie.

Por su lado, la muerte en la dualidad Sarah/Rosalía tiene el mismo significado, pero con una aplicación diferente. Todo parte con el hecho de quién es el sujeto protagonista en esta dualidad. La respuesta es bipartita. No se trata ni de Sarah ni de Rosalía. En consecuencia, observamos otra novedad de esta variación creada por Calderón Fajardo: ninguna de las dos entidades de la dualidad es quien vacila. Quienes sí lo hacen son el primer Ismael (el doble paródico) y el doble artificial, que llevó a cargo la misión de liquidar a Rosalía Espichán. Allí radica la diferencia de la aplicación de la norma de que el alter ego, en la dualidad, es el anunciador de la muerte. Sarah y Rosalía no se ven amenazadas la una por la otra, sino que el tándem que su unión representa presupone una amenaza para los dos Ismael, causándoles un hondo sentimiento de desconcierto y terror. El primer Ismael Gonzales (el original) lo siente en prisión durante las visitas de la mujer vampiro y su sosia; mientras que el replicante lo sufre en el viaje, en compañía de su verduga, hacia Corinto, el destino que ella ha elegido para matarlo. Sarah ha ayudado a Rosalía a llevar a cabo su venganza; el anunciador/ejecutor de la muerte ha cumplido su cometido. Finalmente, hemos encontrado otro punto en común entre esta variación y otros casos presentados en esta propuesta: el gran pavor y repulsión que la víctima de Sarah/Rosalía siente hacia la muerte. Más adelante, se sugiere que, de alguna forma, él y Rosalía seguirán juntos eternamente lejos del plano natural. Por lo tanto, una vez más, nos encontramos con una clara expresión de que el tema del doble, subrepticamente, trasluce el anhelo de sobrevivencia y de inmortalidad de sus personajes protagónicos y, por consiguiente, del propio Calderón Fajardo como un representante de la humanidad, especialmente de aquellos que aún conservan un pensamiento místico. No obstante, estamos, sin duda, ante una nueva expresión de la dualidad desarrollada por el escritor juliaqueño, por lo que proponemos a una variación de esta naturaleza, asimismo, denominarla: “Dualidad posmoderna o Dualidad calderiana”.

### **Hacia una tipología del doble fantástico peruano**

Una vez expuestas las reflexiones precedentes, las distintas variantes prodigiosas y las modalidades fundamentales en las que se ha presentado el tema del doble en las obras que componen nuestro corpus, consideramos que ya estamos en la capacidad de realizar una breve propuesta taxonómica del doble fantástico peruano sobre la base de las nueve

narraciones examinadas, que bien podría aplicarse a otras más (de nuestras letras al menos) donde este crucial tema extraordinario aparece y tiene gran incidencia. Así, la siguiente tipología responde a un orden temático y conceptual (no cronológico puesto que, como hemos visto, algunos de estos relatos saltan en el tiempo), cuyo fundamento son las distintas formas de aproximarse a la otredad y sus respectivos procedimientos y características. Corroboraremos, asimismo, que algunos de ellos significaron sendos aportes al desarrollo de la literatura fantástica –a través de la subcategoría del tema del doble– al haber creado nuevas variaciones (además de las cuatro modalidades básicas); u, otorgándoles nuevos significados y perspectivas a las categorías ya existentes.

El lector acucioso habrá observado que, en varios de los estudios que analizan esta expresión literaria en el país, sus distintos autores han realizado propuestas de clasificaciones de tipo generacional; como lo hicieron Louyer, Güich, Susti, etcétera; o de orden temático, como lo hizo Elton Honores en *Mundos imposibles*. La nuestra pretende ser de tipo conceptual, es decir, ordena la figura del doble en nuestras letras sobre la base de los estipulados teóricos revisados a lo largo de este trabajo. De esta manera, proponemos una clasificación del doble fantástico peruano a partir, primordialmente, de las seis formas –variantes prodigiosas– en las que la realidad objetiva del sujeto es alterada; el paradigma de lo fantástico en la que se ubica cada una; la modalidad que corresponde (junto con las novedades descubiertas, cuando proceda); las obras que las ejemplifican; la perspectiva del sujeto protagonista; las características primordiales de cada caso; y, finalmente, la descripción de cómo opera el doble en cada uno de ellos. Es por todo ello que decidimos analizar a tres autores representativos de lo fantástico de nuestras letras, de tres generaciones diferentes para establecer vínculos, nexos y puntos de diálogo entre ellos y, así, concebir una estructura que esperamos sirva de parámetro, herramienta de medición y guía para futuras investigaciones sobre lo inusual en el país, especialmente, aquellas que involucren alter egos. Estas nuevas vías de investigaciones que estamos trazando son necesarias porque, estamos seguros, el camino de la crítica especializada en la materia apenas ha iniciado.

	<b>Variante prodigiosa (Paradigma/ Modalidad, variación)</b>	<b>Obras</b>	<b>Perspectiva del sujeto</b>	<b>Características</b>	<b>Descripciones</b>
1	La realidad objetiva es trastornada <i>(Fantástico clásico/ Tema del doble)</i>	“La granja blanca”/ Clemente Palma  “Mors ex vita”/ Clemente Palma	La realidad se descompone súbitamente; el sujeto protagonista presencia un desdoblamiento ajeno; y, se produce una duplicación exterior objetiva.	Dos seres que responden a la misma identidad comparten el mismo plano ficcional.	En “La granja blanca”, el sujeto presencia el desdoblamiento de su esposa, aparentemente, en el mismo plano ficcional, pero luego descubre que él ha sido depositado en otra esfera, oscura, donde el doble de ella gobierna.  En “Mors ex vita”, el protagonista presencia el desdoblamiento de una joven, a través del fantasma de ella.
2	La realidad objetiva y el sujeto son trastornados <i>(Fantástico clásico/ Tema del doble)</i>	“La aventura del hombre que no nació”/ Clemente Palma	La realidad y el sujeto se descomponen súbitamente; el individuo protagónico experimenta su propio	Dos seres que responden a la misma entidad comparten el mismo plano ficcional.	En <i>Aventura</i> , Aristipo se ve a sí mismo y su mundo se trastorna inmediatamente.

		<i>La ventana del Diablo</i> / Carlos Calderón Fajardo	desdoblamiento; y, se produce una duplicación exterior subjetiva.		En <i>La ventana del Diablo</i> el tercer replicante de Ismael se encuentra lejos de la prisión en la que estuvo encerrado por sus crímenes terroristas y se encuentra solo y desorientado.
3	La realidad objetiva es extraña en sí misma <i>(Fantástico moderno/ Doppelgänger)</i>	“Mi clon”/ José Adolph	Realidad extraña normalizada; el sujeto protagonista presencia un desdoblamiento ajeno; vacila en una epifanía; y, se produce una duplicación exterior subjetiva.	Gemelos idénticos con caracteres similares, que comparten el mismo universo ficcional.  Única vez que esta modalidad se presenta de todos los relatos que hemos examinado.	El protagonista es clonado y, cuando el clon llega a la adultez, se encuentran, entablan estrecha relación y descubren que no solo son físicamente parecidos, sino que comparten la misma cosmovisión.
4	La realidad objetiva es multiplicada. Proliferación de órdenes de realidad	“Puente”/ José Adolph	La realidad se multiplica; el individuo protagónico presencia un desdoblamiento	Una reproducción de la misma entidad corpórea en cada universo	En “Puente”, Soledad (original) pertenece a la dimensión física; Soledad

	<i>(Fantástico posmoderno/ Orlando)</i>	<i>El viaje que nunca termina/ Carlos Calderón Fajardo</i>	ajeno; y se produce una duplicación exterior objetiva.	ficcional que propone la narración.  Ambos desdoblamientos son femeninos y ellas no se desestabilizan, sino que provocan desconcierto a un personaje ajeno.	(doble) pertenece a la dimensión extrafísica.  <i>En El viaje que nunca termina</i> , existen tres reproducciones de Sarah Ellen. La primera, la mujer que existió en la vida real; la segunda, la leyenda popular; y, la tercera, el personaje literario. En este caso no podemos hablar de una original y sus múltiples; cada una ostenta cualidades propias que las hacen únicas.
5	El sujeto trastorna la realidad objetiva <i>(Fantástico posmoderno/ Doble artificial o Doble calderiano, novedad)</i>	<i>La novia de Corinto/ Carlos Calderón Fajardo</i>	El sujeto descompone la realidad voluntariamente; el sujeto protagonista experimenta su propio desdoblamiento; y se	La duplicación es programada y no responde a ninguna ruptura del plano natural. Se ha creado un doble, artificialmente, un replicante de Ismael	<i>En la novia de Corinto</i> , se produce el segundo desdoblamiento de Ismael Gonzales el que, a diferencia de los casos precedentes, no es producto de una invasión de lo

			produce una duplicación exterior subjetiva.	Gonzales con el fin de despistar a las autoridades.	sobrenatural, sino que se trata de un sosia construido conscientemente. El artificio consiste en reclutar y programar a varios hombres para que se conviertan en Ismael. La novela se focaliza en uno, el segundo yo que, por encargo de la organización, mató a Rosalía Espichán.
6	La realidad interior del sujeto es trastornada <i>(Fantástico moderno y posmoderno/ Dualidad)</i>	“Sueños de manzanas y sangre”/ José Adolph  <i>La novia de Corinto/</i> Carlos Calderón Fajardo	La realidad interior del sujeto se descompone; el individuo protagónico experimenta su propio desdoblamiento; y se produce una duplicación interior subjetiva.	Se produce un desdoblamiento en el interior del individuo, hacia lo más hondo de su consciencia donde, por lo general, el segundo yo representa lo contrario del primero. Se establece una dicotomía dentro del propio personaje.	En “Sueños de manzanas y sangre”, se produce la dicotomía entre Wilhelm Schulze y el coronel Schulze en el territorio onírico, es decir, en lo más hondo de la consciencia del personaje.

					En <i>La novia de Corinto</i> , se suscita la dicotomía Ismael Gonzales/Pensamiento Gonzales, la que se produce en la consciencia del sujeto, cuando cae en el vacío de lo fantástico.
7	La realidad interior del sujeto es trastornada <i>(Fantástico posmoderno/ Variación: Dualidad posmoderna o Dualidad calderiana, novedad)</i>	<i>La novia de Corinto/</i> Carlos Calderón Fajardo	La realidad interior del individuo se trastoca; el sujeto protagonista (Ismael) presencia un desdoblamiento ajeno, que lo afecta mediante el estado de trance de lo fantástico; y se produce una duplicación interior subjetiva.	Se produce una convergencia de dos caracteres diferentes en el interior de una sola incorporación.  Asimismo, las dos consciencias que conforman la dualidad, son capaces de mantener una clara y continua comunicación entre sí.	En la dualidad Sarah/Rosalía, las dos operan juntas hacia el mismo objetivo. Forman un equipo. Cuando la una toma el control, la otra le cede paso voluntariamente. El sujeto, en este caso, no es quien experimenta la dualidad sino que es el blanco de esta.

Pudimos haber incluido un sexto bloque a esta clasificación: la injerencia y vínculo que sostienen cada una de estas modalidades con la muerte. Sin embargo, hemos optado por abordar este aspecto en el cierre del presente capítulo. En primer lugar, porque todos estos casos, efectivamente, o sostienen un estrecho vínculo o adquieren sentido con la muerte. En segundo lugar, porque –en la mayoría de los relatos– este motivo se agazapa, tras el juego de espejos, vigilando la labor de sus emisarios y aguardando el instante adecuado para reclamar la vida del sujeto. Y, en tercer lugar, porque consideramos que, en definitiva, es un motivo inherente, inseparable al tema del doble, al punto de que podemos afirmar que hablar del duplicado es hablar del motivo mortuorio. Esto conlleva a que el segundo yo, en sus distintos procedimientos, expresiones y variaciones, de hecho, lo que hace es auscultar la condición humana en función de nuestra perspectiva y postura sobre la muerte. Consecuentemente, teniendo en cuenta que el desdoblamiento es uno de los temas emblemáticos de lo fantástico, cogemos que la incerteza –en primera instancia–, el miedo –posteriormente–; y el reflexionar –por último– sobre nosotros mismos y nuestra finitud es el objetivo supremo de la indagatoria fantástica, porque pensar en la muerte es comprender nuestras limitaciones, así como la infinitud del cosmos. En definitiva, el ser humano recurre al arte fantástico no solo para ubicarse en el universo, sino también para demostrarse que puede ser despojado de todo, menos de su necesidad de fantasear.

## CONCLUSIONES

El desarrollo de nuestra propuesta, conforme ha avanzado la argumentación, ha ido planteando nuevas interrogantes que, asimismo, hemos procurado ir zanjando. Sin embargo, estamos conscientes de que en literatura no existe sentencia definitiva, más allá de ciertas aproximaciones que pueden delinear un camino, pero las ideas y/o bifurcaciones que pueden abrirse, resultan innumerables. Es por tal motivo, que este apartado tiene el propósito de asentar las principales ideas que se han arrojado a lo largo de los capítulos y evidenciar (en lo posible) qué ha dejado en claro esta investigación. Por consiguiente, hemos dispuesto separar las conclusiones en seis puntos primordiales (que talvez no reúnan la totalidad de los hitos trazados a lo largo de los capítulos, pero sí dan cuenta de las proposiciones esenciales que se han arrojado –especialmente en la tipología–), con el fin de aterrizar nuestras interpretaciones y, lo más importante, los conceptos y divisiones que componen la taxonomía que hemos propuesto en el cuarto capítulo. Es así como, estos seis puntos se dividen en dos grupos que responden a dos categorías que, a nuestro criterio, sintetizan lo sustancial de nuestra interpretación y, por ende, del tema del doble en la literatura de dominio fantástico en el país. Estamos hablando, pues, en primer lugar, de la categoría de las temáticas fundamentales que han abordado –por lo general– las obras analizadas; y, en segundo lugar, las técnicas principales por las cuales lo fantástico (y el desdoblamiento literario, consiguientemente) ha irrumpido en dichas obras. Con fines didácticos, hemos dispuesto, deductivamente, abordar los temas primero para, siguiendo la lógica de nuestras argumentaciones, pasar a las técnicas y, así, despejar (en lo posible, de nuevo) si se da o no una evolución de lo fantástico –y del tema del doble en concreto–; y, si tal evolución está marcada por los temas y/o las temáticas desplegadas en nuestra tipología, las que serán explicadas en detalle a continuación.

### **Temáticas fundamentales**

#### **1. Crisis de identidad del sujeto**

La auscultación de este motivo es indispensable en todo estudio del tema del doble dentro de la literatura fantástica, podría decirse, a nivel mundial. No solo nosotros, a lo largo del presente trabajo, sino varios de los estudios hechos sobre lo fantástico peruano lo señalan como uno de los ejes de las narraciones locales en las que interviene el tema. Como muchos autores sostienen, la crisis de identidad del sujeto no solo es recurrente, sino que es inherente al tema del doble (al menos a las modalidades que involucran una escisión de la psique del individuo). Así, hemos identificado tres relatos donde se suscita este motivo: “La aventura del hombre que no nació” de Clemente Palma, “Mi clon” de José Adolph y *La novia de Corinto* (con la historia del replicante de Ismael que asesinó a Rosalía Espichán) de Carlos Calderón Fajardo. Esto nos permitirá tener un panorama amplio, puesto que las ficciones en cuestión pertenecen a los tres paradigmas de lo fantástico.

En primer lugar, podemos observar que la realidad de los tres sujetos (Aristipo, el hombre clonado y el duplicado de Ismael) es distinta y eso responde a la época y, por tanto, al paradigma fantástico que se cierne en cada una. El mundo de Aristipo transcurría con normalidad; por el contrario, el del hombre clonado se muestra de por sí extraño, no obstante, los personajes lo toman con naturalidad; y, el duplicado de Ismael voluntariamente optó por desprenderse de su entorno para adoptar una identidad ajena. De esa manera, la subversión del mundo objetivo solo ocurre en el primer ejemplo: en *Aventura*; puesto que allí se respeta el precepto elemental del fantástico clásico que reza que el plano natural se vuelve inconsistente, inasible cuando el plano sobrenatural lo invade y se apodera de él. En “Mi clon” y *La novia de Corinto* lo sobrenatural no invade intempestivamente. El efecto fantástico aparece cuando los individuos se ven desconcertados al sentir que su identidad está siendo socavada debido, primordialmente, a la aparición de su segundo yo.

Es así como, lo fantástico le abre paso al doble y este a su vez al importante motivo de la crisis de identidad. Podemos, asimismo, observar que el tratamiento del tema es muy semejante en las tres composiciones a pesar de que pertenecen a épocas disímiles. Así, la crisis de identidad tiene como fin último revelarnos que la consciencia –que sintetiza lo humano– no es en modo alguno unidimensional y, por tanto, es imposible hablar de una condición de unicidad del ser humano. Siempre existirá otro ser coexistiendo a nuestro costado, o sea, en las cavidades más profundas de nuestra consciencia.

## 2. El amor/pasión

El ciclo del deseo: la consumación del amor/pasión y el indefectible desencanto por parte del sujeto por la amada es otro de los motivos centrales detectados en buena parte de las obras que conforman nuestro corpus, al igual que la literatura fantástica peruana en general; puesto que en toda narración de lo inusual –además de la consabida vacilación– es imprescindible que el protagonista tenga una motivación, o bien para huir del plano natural o bien para huir del sobrenatural cuando ha caído en él. Así, el enamoramiento y/o deseo que le despierta otra persona (una mujer, por lo general) se constituye en una de las más fuertes motivaciones que puede desarrollar. En adición a lo anterior, las ficciones donde aparece el motivo del amor/pasión son: “La granja blanca” y “Mors ex vita” de Clemente Palma, “Puente” de José Adolph y *La novia de Corinto* (en la relación de Rosalía y el doble) de Carlos Calderón Fajardo. Nótese que, de estas cuatro piezas, dos pertenecen al fantástico clásico. Aspecto sumamente lógico puesto que este motivo fue uno de los principales del romanticismo y lo continuó siendo, aunque en menor medida, en el modernismo y, por supuesto, en la literatura fantástica decimonónica. Empero, tanto en la época del post *boom* y de la posmodernidad el tema –si bien ha ido perdiendo espacio– continúa vigente.

Si combinamos el motivo del amor con el tema del doble, resulta muy interesante advertir las sendas semejanzas en estas cuatro historias. En primer lugar, podemos colegir que lo fantástico ha surgido por una necesidad, un ansia de amar de los cuatro individuos. Lo siente el esposo de Cordelia, lo siente Loredano, al igual que el protagonista de “Puente” (quien se termina enamorando profundamente de Soledad); y, también lo siente el segundo yo de Ismael por Rosalía. Esta necesidad de amar se ha potenciado porque los cuatro objetos del deseo (mujeres, además) han fenecido o, en otros términos, han abandonado el plano natural definitivamente, dejándoles íngrims y afligidos. Es así como, esta ansia de amar, en combinación con los órdenes fantásticos, han dado como resultado (cual creyente que eleva sus plegarias) el alumbramiento de sendos dobles que restituyen al ser amado extinto y permiten, aparentemente, que los protagonistas puedan continuar con su ímpetu adictivo de placer.

No obstante, recordemos que estos cuatro duplicados son seres sobrenaturales y, en consecuencia, su esencia es ominosa, malévol e, incluso, demoníaca y, por tanto, el amor

que se desarrolla entre ellos y los aturridos sujetos es de carácter malsano, oscuro, truculento. Es de advertir, además, que este sentimiento tiene una estrecha proximidad con la muerte. El fin aguarda después de realizar el indecoroso deseo. Es por tal motivo, que estos sosias femeninos, que son la representación oscura del amor/pasión más obsesivo, terminan significando la ruina (sin redención) de los condenados sujetos protagonistas de estos cuatro ilustrativos e infames ejemplos.

### **3. La muerte y la inmortalidad**

De la capital importancia de estos dos motivos y su ligazón con la literatura fantástica ya no hay duda, y tampoco hay mucho por decir además de lo ya acotado. Sin embargo, queda aún por encontrar y evidenciar los distintos vínculos que existen entre las diferentes obras donde este motivo central prepondera. Con ese fin, es preciso iniciar diciendo que en todas las piezas que componen nuestro corpus, la muerte y la inmortalidad: o son el eje de las narraciones o son su telón de fondo o tienen gran influencia sobre el aspecto principal. De ahí su importancia y el porqué la hemos destacado en el cierre del último capítulo de la presente tesis. Es así que, trataremos de evidenciar tales vinculaciones según la postura que tiene el individuo frente a su propio fallecimiento (o el de sus seres cercanos) y, por ende, frente a la posibilidad de alcanzar la inmortalidad. En tal sentido, la concepción de realidad de uno y otro texto, el movimiento literario y el paradigma fantástico al que pertenecen tiene –en mayor o menor grado– influencia en la concepción del personaje (y el autor está detrás de todo) sobre su finitud y su forma de afrontarla.

En primer lugar, encontramos, en un solo caso (“La aventura del hombre que no nació” de Clemente Palma), el anhelo de muerte por parte del sujeto. Siempre desde la perspectiva de quién siente el desconcierto: la mónada de Aristipo –quien reconoce que su existencia se reduce a la de una entelequia, un tenue pensamiento sin cuerpo– cuando comprende que su inmaterial naturaleza iba a procurarle la perpetuidad (puesto que carece de sustancia que se consuma), deplora y aborrece su destino y, deja entrever, que la muerte sería una dádiva para él. Dentro de los dominios de lo fantástico (puesto que la muerte ha dejado de acontecer) donde yace este sosia, en su mayor momento de lucidez, concibe a la vida, a la lucha diaria, a la reflexión incansable como una condena. Si reparamos en la época

a la que pertenece esta narración, no es difícil advertir que ella trasluce el espíritu modernista, donde la exaltación y atracción hacia la muerte era una constante para varios escritores de fines del siglo XIX e inicios del XX. Aristipo bien podría ser una representación más de uno de tantos modernistas suicidas.

Una segunda categoría corresponde a los relatos donde no existe distinción entre la vida y la muerte. Esto se aprecia con nitidez en “La granja blanca” de Clemente Palma y “Puente” de José Adolph. Tanto para el esposo de Cordelia como para el futuro novio de Soledad (otra similitud curiosa: nunca se conoce el nombre de ninguno de los dos), una vez que se han quedado atrapados en la telaraña fantástica, observan nítidamente lo perturbadoramente cercanos que son nuestro mundo y el más allá, lo natural y lo sobrenatural. La manera cómo comprueban esa insospechada cercanía es, por supuesto, por medio del doble. En “La granja blanca”, la Cordelia sobrehumana se pone en contacto con el protagonista (humano) y, así, ¡conviven dos años! En primera instancia, él nunca se percató (porque no se cuestionó nada) que se encontraba en los dominios de lo fantástico, salvo en el instante final cuando, una vez que la Cordelia sobrehumana desaparece, cae en cuenta de la mascarada que había vivido y, en un momento de epifanía, declara: “la vida y la muerte son iguales para mí”. En “Puente”, al contrario, se aprecia una mayor resistencia por parte del protagonista en aceptar la situación insólita que lo ha envuelto. Empero, más tarde que temprano, termina aceptándola y entregándose (debido al gran amor que siente) por completo a ella. Entonces, las aseveraciones de don Ramiro sobre los dos universos en los que transitamos los seres humanos, que en un principio le parecieron descabelladas, fueron tomadas finalmente como ciertas y que aquella mujer era efectivamente la proyección de Soledad (que, como Cordelia, pertenece al más allá) en nuestro mundo objetivo. Por lo tanto, al igual que en “La granja blanca”, el elemento que marca la cercanía entre ambas dimensiones es el doble (femenino también), lo que provoca, asimismo, la pérdida de su capacidad de distinguir entre la vida y la muerte.

Un último grupo encierra las obras donde el motivo de la muerte (entendida como el final definitivo) aparece amenazadora, y, por supuesto, el sujeto trata de huir a toda costa de su advenimiento. Aquello se aprecia nítidamente en el anhelo narcisista (de prologar su satisfacción perennemente) de Loredano en “Mors ex vita” de Clemente Palma; en la intención del Coronel Schulze de escapar de la ruina de la Segunda Guerra Mundial y

empezar una nueva vida en Sudamérica en “Sueños de manzanas y sangre” de José Adolph; en la empresa que realiza clonaciones humanas con el fin de asegurar que nuestra especie continúe reproduciéndose en “Mi clon” de José Adolph; en el viaje interminable de Sarah Ellen, donde su icónica figura ya ha trascendido del plano material y, a pesar de que ha fallecido, su idea sigue viva en *El viaje que nunca termina* de Carlos Calderón Fajardo; en el pavor que siente el replicante de Ismael ante su inminente aniquilación a manos de Sarah/Rosalía en *La novia de Corinto* de Calderón Fajardo; y, finalmente, en el instinto de supervivencia que demuestra el tercer doble de Ismael, el protagonista de *La ventana del Diablo* de Calderón Fajardo, quien solo en el instante final de la novela termina abandonando su apego a la vida. En consecuencia, estos ejemplos no hacen otra cosa que dar cuenta de un deseo de inmortalidad por parte de los personajes que, bajo nuestra interpretación, trasluce el mismo anhelo por parte de los escritores.

## **Técnicas principales**

### **1. Superposición de planos**

Hasta aquí ha llegado el recuento de los temas recurrentes y transversales (y su respectivo tratamiento) de las obras analizadas. Es momento, entonces, de referirnos a las maneras –recurrentes y transversales, igualmente– de cómo el sujeto de cada historia es absorbido por lo fantástico; en otras palabras, ahora abordaremos las técnicas por las cuales el autor destruyó la realidad retratada en los textos que componen nuestro corpus. Como ya se ha apuntado, para que en cada composición se genere el efecto fantástico, es preciso partir de una concepción clara y férrea del orden natural (que comparten escritor y lectores por medio de un contexto) el que, a posteriori, será subvertido. En esta primera técnica –que corresponde al primer paradigma de la literatura fantástica–, la noción de realidad imperante tenía el carácter de única, absoluta e ineludible. Así, lo sobrenatural irrumpe descomponiendo tal concepción de lo establecido, y lo hace de forma súbita e intempestiva. A esta técnica corresponden las narraciones: “La granja blanca”, “Mors ex vita” y “La aventura del hombre que no nació” de Clemente Palma, así como *La novia de Corinto* de Carlos Calderón Fajardo.

Resulta factible encontrar sendas similitudes en estas obras. En primer lugar, como ya hemos visto, todas parten con la descripción de un mundo normal que determina a los personajes. Tanto la vida del protagonista de “La granja blanca”, como de Marcelo (el amigo de Loredano), como de Aristipo y el asesino de Rosalía Espichán transcurrían con tranquilidad dentro de un entorno estable, hasta que un súbito hecho insólito acabó con esa armonía. Nótese que, en los cuatro casos, el advenimiento de lo fantástico se da por medio del doble. Así, inferimos que en estos relatos el tema del doble opera como fundamento de lo fantástico, es decir, como una de las principales herramientas que tiene lo sobrenatural para manifestarse. Y esta es, precisamente, la razón por la que la alteridad (con el doble como su representante) se torna desconcertante y ominosa para los protagonistas, porque tiene una ligazón con algo íntimo ypreciado para ellos y lo vuelve maligno y amenazador.

## **2. Viaje hacia la consciencia del sujeto**

Como hemos tratado de demostrar a lo largo de esta disertación, el paso del tiempo ha marcado una transformación en el devenir de lo fantástico (peruano puntualmente). Es así como, sería erróneo pensar que las obras literarias de los años posteriores al modernismo en el Perú y, específicamente, al fantástico clásico peruano recurran al mismo mecanismo de violación de la realidad; y, por tanto, se han ido proponiendo nuevas formas de irrupción de lo sobrenatural. Lo que, a la larga, constituye una complejización tanto de las distintas lecturas que pueden hacerse de las obras como de la (todavía vigente) discusión de si efectivamente existe una evolución de lo fantástico en el marco de la literatura nacional. Es interesante apreciar que esta nueva expresión de lo inusual nació ya, subrepticamente, en el fantástico clásico peruano con “La aventura del hombre que no nació”, cuando Aristipo Bruno, en definitiva, experimenta una escisión de su ser, al nivel de su consciencia. Sin embargo, este caso no es incluido en este apartado porque la manifestación de lo sobrenatural, pese a todo, se da externa al sujeto y no dentro de él, como hemos demostrado. Y es en el paradigma moderno (o *neofantástico*), que la expresión del viaje hacia el interior del individuo protagónico tiene su máxima expresión y desarrollo. Lo que sugiere la posibilidad que, de algún modo, el primer fantástico atisba, anuncia el surgimiento del segundo. Así, las obras donde hemos identificado la plasmación de esta técnica son: “Sueños de manzanas y

sangre” y “Mi clon” de José Adolph, así como *La novia de Corinto* (con dos situaciones de duplicación: la dualidad Ismael Gonzales/Pensamiento Gonzales y la dualidad Sarah/Rosalía) de Carlos Calderón Fajardo.

Si lo fantástico sumerge al personaje (muchas veces junto con los lectores) en un estado de sopor e incertidumbre frente a un hecho imposible, que desestabiliza y amenaza su medio ambiente, deducimos que la crisis de identidad está íntimamente ligada al universo interior porque ambas se suscitan en su mente. Como en la gran mayoría de las situaciones examinadas, esta perturbación irresoluta ha manado gracias a la aparición del doble. Este fenómeno nos levanta la sospecha de que, como el universo exterior, nuestra mente, asimismo, representa un universo en sí misma (interno, por supuesto) tan ininteligible e inexpugnable como el externo. Estos presupuestos han sido planteados por el fantástico clásico, desarrollados por el moderno y experimentados por el posmoderno, lo que le ha dado nuevos matices a esta forma de descomposición de lo natural.

### **3. Yuxtaposición de múltiples órdenes de realidad o mundos posibles**

Exceptuando los mundos posibles –que no es un tema exclusivo de lo fantástico, como se ha acotado–, la plasmación de diversos órdenes de realidad en el macro cosmos de una misma obra, se aprecia en las siguientes ficciones: “Puente” de José Adolph, *El viaje que nunca termina* y *La ventana del Diablo* (donde se produce la tercera duplicación de Ismael) de Carlos Calderón Fajardo. Es digno de destacar que, un primer esbozo de los mundos ficcionales se presenta en “Puente”, donde el efecto fantástico estriba en el acaecimiento de un hecho inaudito y, a partir de allí, la composición misma nos muestra dos dimensiones, realidades alternas o mundos ficcionales que alberga. Es sencillo advertir –dado el momento de publicación del cuento– que se trata de una propuesta incipiente de esta técnica, pues la propia diégesis explícitamente nos desliza de un universo a otro, por lo que, en ese aspecto, tanto para el personaje como para los lectores no se produce desconcierto alguno. No obstante, lo que da el pie a la concepción de los mundos ficcionales –dentro del marco de la posmodernidad– es el carácter antihegemónico, descentralizado y polivalente de la literatura fantástica posmoderna. Esto ocurre de manera subrepticia en *La ventana del Diablo*, cuando nos encontramos con un nuevo (el tercero, puntualmente) doble de Ismael que, en apariencia,

se trataba del original. Es así como, hemos interpretado que la trilogía *Sarah* constituye un universo ficcional macro que alberga varias realidades colindantes o mundos ficcionales que, por supuesto, tienen relación entre sí, pero, sobre todo, se presentan y se alternan sin que el lector lo perciba con facilidad (al contrario de lo que ocurre con el primer esbozo de los mundos ficcionales del fantástico moderno). Así, hemos llegado a la capital conclusión de que esta, más que cualquier otra, es la técnica que permite el imprescindible efecto fantástico en las narraciones posmodernas: la alternancia caótica, intempestiva y continua de los distintos universos que una obra plantea.

Por último, nos parece pertinente acotar que –dado que es preciso la repetición del mismo ente en los distintos universos que plantea un relato– no se descarta por completo que “La granja blanca” y “Sueños de manzanas y sangre” presenten igualmente mundos ficcionales, porque, viéndolo desde otra perspectiva, en ellas intervienen distintos niveles de realidad (como los dos planos en *La granja* y los dos campos oníricos en *Sueños*), por lo que, a los tipos de dobles que hemos identificado en estos dos casos, se podría agregar el de Orlando, lo que, a su vez, abre la posibilidad (no explorada aún) que un duplicado pueda ostentar más de una modalidad o procedimiento.

En suma, lo expuesto hasta aquí ha demostrado que en los tres paradigmas de lo fantástico (a través de sus respectivos exponentes) explorados ha existido y existe una estrecha relación entre la obra literaria, el contexto en la que se concibió y, por ende, la concepción ideológica, mística, filosófica y literaria de su autor. O, dicho de otro modo, ha existido y existe una vinculación y, hasta cierto punto, una codependencia entre el movimiento literario, el paradigma fantástico y el tema del doble vigentes en cada diferente época. En tal sentido, hemos demostrado que los sosias presentados en estas obras han tenido una fuerte influencia del movimiento literario vigente, por medio del fantástico correspondiente a uno u otro. Y si el tema del doble se articula con el movimiento imperante de su tiempo y cada época marca un paso hacia adelante con respecto a la anterior, colegimos que, efectivamente, se ha producido una evolución del tema, a lo largo de más de un centenar de años de la narrativa fantástica en el país.

De esta manera, con la auscultación de estos seis ejes temáticos y técnicos, consideramos que hemos verificado la hipótesis de la investigación mediante aspectos

salientes que han dejado huella a lo largo de estas páginas. En primer lugar, estamos en capacidad de afirmar que sí existe una evolución del tema dentro de lo fantástico peruano; la que no se ha establecido a nivel de las temáticas, sino de las técnicas de irrupción de lo sobrenatural. Si reparamos tanto en los temas de la crisis de identidad, del amor/pasión y de la muerte junto a la inmortalidad, podemos observar que en todos los paradigmas los anhelos, los motivos de perturbación y los temores de los sujetos protagonistas son los mismos, independientemente de la época. Lo que resulta sencillo de explicar. El ser humano responde a instintos, necesidades y temores naturales y, por más que hayan pasado centurias, estos se han mantenido intactos. Por el contrario, hemos constatado que la técnica desarrollada por los diferentes escritores (influenciada por la concepción de la realidad de su tiempo, lo que determina el paradigma de lo fantástico), referente a la forma cómo el universo del individuo se descompone, es la que ha ido marcando un paso evolutivo en sentido cronológico. En segundo lugar, siguiendo la cadencia de nuestras elucidaciones, si el tema del doble se ha visto influenciado por el movimiento literario vigente y su respectivo paradigma de lo fantástico, pues, también ha experimentado una evolución, dentro de la narrativa fantástica en el Perú. Basta solo con observar que, por ejemplo, únicamente en el fantástico clásico el desdoblamiento opera como fundamento y promotor de lo fantástico. En el fantástico moderno, el desdoblamiento no marca el advenimiento de lo sobrenatural, el alter ego atrapa completamente al sujeto y le muestra –como un espejo– sus traumas y miedos más recalcitrantes. Mientras que, en el fantástico posmoderno, el desdoblamiento alegoriza la condición polivalente y contradictoria del ciudadano posmoderno, al romper los esquemas binarios, salirse de la obra y marginarse de todo orden social. Y, en tercer lugar, si ponemos en diálogo estos criterios con la tipología que hemos propuesto, podemos inferir que el doble fantástico peruano, definitivamente, se yergue sobre las modalidades señaladas por la teoría general del tema. Esto evidencia, asimismo, que el doble ha sido el fundamento de lo fantástico en las obras de nuestro corpus. También hemos comprobado que en la diacronía de lo fantástico peruano se ha respetado el orden cronológico de las modalidades, según han sido descubiertas (donde el Tema del doble propiamente dicho sería la más antigua y la nueva expresión de la clásica modalidad de la dualidad, la más reciente). Además, gracias al paso del tiempo, precisamente, este tránsito narrativo ha derivado en la creación de nuevos procedimientos y variaciones, como hemos apuntado en el capítulo anterior. Así, el doble

fantástico peruano, a lo largo de la historia, responde a los modelos fundamentales otorgados por la teoría, y ha desarrollado ciertas variaciones que responden a las renovadas técnicas narrativas, determinadas por: el paso del tiempo, el cambio de épocas, los movimientos literarios y los distintos paradigmas de lo fantástico.

Como corolario, consideramos pertinente e interesante interpretar cuál fue la cosmovisión que nuestros tres autores plasmaron en sus obras fantásticas, a través del tema del doble. Pensamos que, debido a que su erudición desarrolló en él una enorme curiosidad, la visión de Clemente Palma fue la duda y la incertidumbre sobre todo lo que estaba más allá de sí; mientras que la de Adolph, quizá por su historia personal de exilio y pérdidas, era de total pesimismo y desencanto frente a la vida; y, por el contrario –seguramente, entre otras cosas, por su condición de creyente y humanista–, la de Calderón Fajardo dejaba entrever una suerte de optimismo y esperanza.

Finalmente, queremos expresar nuestro anhelo de que los planteamientos, las pautas y los descubrimientos que ha arrojado esta investigación, constituyan una viga sólida sobre la cual podrá continuar construyéndose el corpus crítico sobre nuestra literatura fantástica y más aún, aquella que se especialice en el tema del doble (como una subcategoría de lo fantástico). Por supuesto, un trabajo de esta naturaleza no puede pretender abarcar todas las aristas ni dar sentencias definitivas; por lo que, siempre quedará un nuevo punto que se puede auscultar y ampliar a los postulados aquí expuestos. Una de las limitaciones principales que reconocemos en este cierre: si bien los cuentos y novelas analizados son muy representativos, no constituyen la totalidad de las piezas narrativas de corte fantástico –que se fundamenten en el tema del doble– en el país. Por consiguiente, consideramos que este análisis y propuesta de tipología que hemos planteado como base, se la puede nutrir, agregándole nuevas obras de tantos otros escritores que han cultivado esta expresión en nuestras letras. Y podemos estar hablando de una cadena infinita. Mientras la vida en el Planeta y las interrogantes sobre la misma continúen la literatura fantástica persistirá, porque es uno de los pocos recursos factibles que disponemos para entrar en contacto con el universo.

## MAPA BIBLIOGRÁFICO

### I. Corpus principal. Selección de narraciones fantásticas de los autores objeto de estudio

ADOLPH, José

1968 *El retorno de Aladino*. Lima: Editorial General Mendiburu.

1975 *Mañana fuimos felices*. Lima: INC.

2003 *Los fines del mundo*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos

2016 *El viaje que nunca termina*. En *Sarah*. Lima: Altazor.

2016 *La novia de Corinto*. En *Sarah*. Lima: Altazor.

2016 *La ventana del Diablo*. En *Sarah*. Lima: Altazor.

PALMA, Clemente

1895 *Excursión literaria*. Lima: Imprenta de “El Comercio”, pp. 4.

1904 *Cuentos Malévolos*. Barcelona: Salvat.

1925 *Historietas Malignas*. Lima: Editorial Garcilaso.

### II. Corpus secundario, selección de apoyo de narraciones fantásticas peruanas

BELEVAN, Harry

1977 *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo, ed.

2009 *En la curva del espasmo. El cuento peruano de dominio siniestro fraguado en el Perú*. Lima: El lamparero alucinado.

VALLEJO, César

1999 *Narrativa Completa*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

### III. Libros sobre narrativa peruana

AHERN, Maureen

1961 *El cuento finisecular peruano, 1890-1910. Consideraciones y bibliografía*. Tesis doctoral en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).

DELGADO, Washington

1984 *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

DONAYRE, José

2013 *Sendas y andurriales apuntes sobre algunas novelas peruanas recientes*. Lima: Ediciones Altazor.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

2004 *Enciclopedia temática del Perú. Literatura*. Lima: El Comercio.

2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo

2017 *El neorrealismo urbano de los 50': innovaciones hacia la narrativa moderna*. Estados Unidos: Axiaria Editions.

LUCHTING, Wolfgang

1977 *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. Lima: Ecoma.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1972 *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: Ed. Villanueva, 1972.

1974 *Panorama de la literatura del Perú (prólogo de Washington Delgado)*. Lima: Ed. Milla Batres.

1981 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú, tomo IV*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1992a *Literatura peruana I*. Lima: Peisa.

1992b *Literatura peruana II*. Lima: Peisa.

TORO MONTALVO, César

1996 *Historia de la literatura peruana (tomo XIII). Siglo XX. Narrativa-Ensayo (1900-1995)*. Lima: A. F. A.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2002 *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal/ Editorial Universitaria.

#### **IV. Artículos sobre narrativa peruana**

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

2002 “Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú”. *Ajos & zafiros: revista de literatura*. Número. 3-4, pp. 97-115.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana

2001 “Informe sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)”. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve [en línea]*. Número 4, pp. 2-28.

2015 “El cuento peruano del siglo XX en perspectiva”. *Inti: Revista de literatura hispánica*. Volumen 1, número 81, artículo 11.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1982 “Cultura peruana”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Número 385, pp. 5-34.

1992a “La literatura en la cultura peruana”. *Literatura peruana I*. Lima: Peisa, pp. IX-XVI.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2010 “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828 – 1879)”. *Iberoamericana*. Volumen 10, número 37, pp. 75-101.

## **V. Libros sobre la literatura fantástica y horror en el Perú**

GÜICH RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ DEGREGORI, Carlos & SUSTI GONZALEZ, Alejandro

2016 *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.

HONORES, Elton

2010d *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora.

2012 *Narrativas del caos. Un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*. Lima: Cuerpo de la metáfora.

2014a *La civilización del horror: el relato de terror en el Perú*. Lima: Agalma.

HONORES, Elton, & PORTALS ZUBIATE, Gonzalo, ed.

2010a Actas del coloquio internacional: *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica*. Coloquiofanperú2009. Lima: El lamparero alucinado.

2010b *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima: el lamparero alucinado.

LOUYER, Audrey

2016c *Pasajes de lo fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones narrativa.

## **VI. Artículos sobre literatura fantástica y de horror en el Perú**

BELEVAN, Harry

1977 “Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica”. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 15-57.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos

2010 “Lo gótico y lo neo-gótico”. *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica*. Coloquiofanperú2009. Lima: El lamparero alucinado, pp. 59-72.

DONAYRE, José

2018b “Prólogo”. *Lo mejor de Arena Antología de cuentos altazorianos*. Lima: Ediciones Altazor, pp. 13-19.

GÜICH RODRÍGUEZ, José

2013 “Vampiros marca Perú.” *PASAVENTO*. Volumen 1, número 1, pp. 47-60.

GÜICH RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ DEGREGORI, Carlos & SUSTI GONZÁLEZ, Alejandro

2013 “La narrativa fantástica peruana en el siglo XX”. *Anuario de Investigaciones*, pp. 92-93.

HONORES, Elton

2007a “La otra margen: sobre las antologías de la literatura fantástica en el Perú”. *Ínsula Barataria, revista de literatura y cultura*. Número 7, pp. 53-64.

2007b “Una noche de delirio (1869): una breve aproximación a los inicios del género fantástico y de horror en el Perú”. *Ajos & zafiros: revista de literatura*. Número 8-9, pp. 227-235.

2010c “La casa como espacio fantástico en cinco narradores latinoamericanos: Palma, Adolph, Prochazka, Mutis y Levrero”. *Valenciana*. Número 6, pp. 69-90.

2012 “Monstruos de papel la nueva ola del horro peruano”. *R. Let. & Let. Uberlândia-MG*. Volumen 28, número 2, pp. 457-468.

2013a “La ciencia ficción peruana y las poéticas de la ficción en Clemente Palma y José Adolph”. *Revista de la Unidad de Posgrado de la facultad de Letras y Ciencias Humanas*. Año VII, volumen 6, número 6, pp. 193-205.

2013b “La fantasía atemporal en la narrativa fantástica peruana contemporánea”. *Hispanorama*. Número 139, pp. 27-32.

2013c “La recepción de la ciencia ficción como género literario en Latinoamérica”. *Ínsula Barataria. Revista de literatura y cultura*. Año 11, número 15, pp. 41-62.

2014b “El cine y la literatura en XYZ de Clemente Palma”. *Ínsula Barataria. Revista de literatura y cultura*. Año 12, número 16, pp. 28-41.

HUERTA, David

1980 “Vampiro místico”. *Hueso Húmero*. Número 7, pp. 67-68.

LOUYER, Audrey

2016b “Definición (es) y límites de la literatura fantástica peruana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XLII, número 84, pp. 239-248.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana

1991 “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”. *E. Morillas Ventura (coord.), El relato fantástico. España e Hispanoamérica*. Madrid: Colección Encuentros. Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 145-157.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo

2004 “Antecedentes del cuento de horror en el Perú: materia arqueológica en un escenario hartos farragoso”. *Ajos & zafiros: revista de literatura*. Número 6, pp. 43-53.

2017 “José Antonio Román y el libro de cuentos precursor del género fantástico y de terror forjado en el Perú”. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Montevideo: Tensio Digital Ediciones, pp. 109-131.

TERÁN MORVELI, Jorge

2019 “Sujeto posmoderno y literatura fantástica en el Perú: *Los Condenados* de Moisés Sánchez Franco”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 28, número 37, pp. 145-160.

VEGA, Nehemías

2010 “El tema del doble en Clemente Palma y Julio Ramón Ribeyro”. *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica*. Coloquiofanperú2009. Lima: El lamparero alucinado, pp. 197-204.

2019 “El tema del doble en la Generación del Cincuenta”. *Tierra Nuestra*. Volumen 13, número 2, pp. 80-89.

2020 “El doble en Clemente Palma y César Vallejo”. *Tierra nuestra*, pp. 127-139.

## **VII. Libros y artículos sobre modernismo, decadentismo, modernidad y posmodernidad en América Latina**

BAUTISTA, Juan

2006 “1885: irrupción del decadentismo”. *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción Editora, pp. 205- 241.

CARTER, A. E.

1958 *The idea of decadence in French literature: 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press.

DE TORO, Alfonso

1991 “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” *Revista Iberoamericana*. Volumen LII, número 155-156, pp. 441-467.

GIARDINELLI, Mempo

1996 “Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?” *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 13-14, pp. 261-269.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max

1962 *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

JAMESON, Frederic

1985 “Posmodernismo y sociedad de consumo”. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairón, pp. 165-186.

MIGNOLO, Walter

2009 “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. *Catalog of Museum exhibit: Modernologies*. Museo de Arte de Barcelona, pp. 39-49.

MOLLOY, Silvia

2012 *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

ONÍS, Federico de  
1955 *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Madrid-Caracas: Eds. de la Universidad de Puerto Rico.

OVIEDO, José Miguel  
1995 *Antología crítica del cuento hispanoamericano/1830—1920*. Madrid: Alianza Editorial.

PAZ, Octavio  
2008 *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

RAMA, Ángel  
1983 “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *Hispanica*. Año XII, número 36, pp. 3-19.

RUFFINELLI, Jorge  
1990 “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”. *Revista Nuevo texto crítico*. Volumen III, número 6, pp. 31-56.

SECRETO, Cecilia  
2008 “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura”. Cristina Piña (editora). *Literatura y (pos)modernidad*. Buenos Aires: Biblos, pp. 87-119.

VILLENA, Luis Antonio de  
2002 *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar.

### **VIII. Libros sobre literatura fantástica y horror en América Latina**

ALAZRAKI, Jaime  
1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Cremos.

BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita  
1957 *Manual de zoología fantástica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BOTTON BURLA, Flora  
1983 *Los juegos fantásticos: Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BRAVO, Víctor  
1987 *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila.

CARILLA, Emilio  
1968 *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova.

ERDAL JORDAN, Mery

1998 *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert.

KÖNIG, Irmtrud

1984 *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. New York: Verlag Peter Lang.

PAOLINI, Claudio, DAMONTE, Marcelo & FRADE, Virginia, ed.

2017 *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Montevideo: Tenso Digital Ediciones.

### **IX. Artículos sobre literatura fantástica y horror en América Latina**

ALTAMIRANDA, Daniel

2000 “Campo designativo de la expresión fantástica”. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, pp. 59-75.

AVILÉS FABILA, Rene

1980 “¿Es la literatura fantástica un género de evasión?”. *Revista de la Universidad de México* 35. Número 5-6, pp. 66-70.

BARRENECHEA, Ana María

2007a “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 59-70.

2007b “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”. *Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 71-80.

BIOY CASARES, Adolfo

2007 “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica. Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 35-40.

BORGES, Jorge Luis

1932 “El arte narrativo y la magia”. *Sur: revista trimestral (edición digital)*. Año II, pp. 172-179.

2007 “La literatura fantástica”. *Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 41-50.

CHIAMPI, Irlemar

1980 “Realismo maravilloso y literatura fantástica”. *Eco* 38. Número 229, pp. 79-101.

CORTÁZAR, Julio

1968 “El sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, pp. 43-48.

GARCÍA RAMOS, Arturo

1987 “Mimesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 16, pp. 81-94.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana

1984 “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Número 7, pp. 207-226.

MIGNOLO, Walter

1986 “El misterio de la ficción fantástica y del realismo mágico”. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 113-160.

## **X. Libros y artículos sobre los autores del corpus de la disertación**

### **X.I. Clemente Palma**

CARTER, Boyd

1967 “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”. *Revista Iberoamericana*. Número 64, pp. 281-292.

CEA, Gonzalo

2015 *Clemente Palma, el mal, la reescritura y la herejía*. Tesis doctoral. Concepción: Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte.

GÜICH RODRÍGUEZ, José

2016a “Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma”. *Del otro lado del espejo, la narrativa fantástica peruana*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, pp. 47-64.

HONORES, Elton

2010c “La casa como espacio fantástico en cinco narradores latinoamericanos: Palma, Adolph, Prochazka, Mutis y Levrero”. *Valenciana*. Número 6, pp. 69-90.

2014b “El cine y la literatura en XYZ de Clemente Palma”. *Ínsula Barataria. Revista de literatura y cultura*. Año 12, número 16, pp. 28-41.

KASON, Nancy

1988 *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press London and Toronto: Associated University Presses.

KÖNIG, Irmtrud

1984 “Clemente Palma: rebeldía decadente y expresión fantástica”. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main Bern. New York, Verlag Peter Lang, pp. 193-226.

MORA, Gabriela

1996 “La Granja Blanca de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe”. *Revista de la Casa de las Américas*. Número 205, pp. 62-69.

1997 “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Número 46, pp. 191-198.

2000 *Clemente Palma: El Modernismo en su Versión Decadente y Gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MORALES, Ana María

2000a “Las fronteras de lo fantástico”. Universidad autónoma de México, Signos Literarios y Lingüísticos. Volumen 2, número 2, pp. 47-60.

PALMA, Clemente

2006 *Clemente Palma. Narrativa Completa vol. I*. Lima: PUCP.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo

2002 “Monte sin ánimas. Una aproximación a Clemente Palma desde Dimitri su epígono”. *Ajos & Zafiros*. Año 4, número 3/4, pp. 223-231.

SEGURA ZARIQUIEGUI, Ainhoa

2016 “El decadentismo en clemente palma: crisis religiosa, patriarcal y aristocrática en Perú”. *Monteagudo*. Tercera época, número 21, pp. 175-192.

SUMALAVIA, Ricardo

2002 “Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma”. *Ajos y zafiros*. Año 4, número 3/4, pp. 211-222.

2006 “Clemente Palma y el modernismo peruano: La búsqueda del ideal”. *Prólogo a Clemente Palma. Narrativa Completa vol. I*. Lima: PUCP, pp. 9-39.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1974 *Presentación de Cuentos malévolos de Clemente Palma*. Lima: Peisa.

VEGA, Nehemías

2010 “El tema del doble en Clemente Palma y Julio Ramón Ribeyro”. *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica*. Coloquiofanperú2009. Lima: El lamparero alucinado, pp. 197-204.

2020 “El doble en Clemente Palma y César Vallejo”. *Tierra nuestra*, pp. 127-139.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

1988 “Mors ex vita, de Clemente Palma”. *Ajos y zafiros*. Número 1, pp. 76-80.

2002 “Clemente Palma: de lúcido modernista a enemigo del vanguardismo”. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal/ Editorial Universitaria, pp. 159-163.

VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo

1991 “Clemente Palma: la malicia del contador”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense. Número 20, pp. 104-120.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1997 “Los cuentos de Clemente Palma”. *Alma Mater*. Número 13 y 14, pp. 17- 27.

## X.II. José B. Adolph

ABRAHAM, Carlos

2012 “La ciencia ficción peruana”. *Revista Iberoamericana*. Volumen LXXVIII, número 238-239, pp. 407-423.

CARRILLO JARA, Daniel

2013 “Quizá nada sea tan parecido a escribir como amar: una interpretación de *Los fines del mundo* de José B. Adolph”. *Ínsula Barataria. Revista de literatura y cultura*. Año 11, número 14, pp. 139-155.

CASTAÑEDA, Luis

2004 “Por las grietas del realismo nacional: Poéticas «otras» en la narrativa peruana del siglo XX”. *El Hablador*, número 22. Recuperado de: [http://www.elhablador.com/articulos22\\_castaneda.html](http://www.elhablador.com/articulos22_castaneda.html)

DONAYRE, José

2018a “José B. Adolph (1933- 2008). El retorno de Aladino”. Lima: Imprenta de *El Peruano*, 23 de setiembre de 2018, pp. 8-9.

ESPINOZA CALLE, Christian

2010 “Una lectura psicoanalítica de Hasta que la muerte de José B. Adolph”. *Laura Liendo & Américo Mendoza-Mori (eds.)*. Panel A-L. Reflexiones sobre literatura y discursos de América Latina. Lima: Red Literaria Peruana. Recuperado de [https://issuu.com/monacadaver/docs/maqueta\\_libro3](https://issuu.com/monacadaver/docs/maqueta_libro3)

GÜICH RODRÍGUEZ, José

2016b “La ironía como eje de lo fantástico en la escritura de José B. Adolph”. *Del otro lado del espejo, la narrativa fantástica peruana*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, pp. 193-216.

2015a “Lima en la narrativa peruana: los escritores y su relación con la ciudad”. *Contratexto*. Número 023, pp. 149-166.

HONORES, Elton

2007a “La otra margen: sobre las antologías de la literatura fantástica en el Perú”. *Ínsula Barataria, revista de literatura y cultura*. Número 7, pp. 53-64.

2010a “Dossier José B. Adolph”. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, 4, pp. 175-196.

2010b “El proceder desmitificador en El retorno de Aladino (1968) de José B. Adolph”. *El Hablador*, pp. 18. Recuperado de [http://www.elhablador.com/est18\\_honores.html](http://www.elhablador.com/est18_honores.html)

2010c “La casa como espacio fantástico en cinco narradores latinoamericanos: Palma, Adolph, Prochazka, Mutis y Levrero”. *Valenciana*. Número 6, pp. 69-90.

2020 *Bibliografía esencial José B. Adolph*. Lima: Editorial Machente E. I. R. L.

LOUYER, Audrey

2016c *Pasajes de lo fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones narrativa.

LUCHTING, Wolfgang

1977 “José B. Adolph”. *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. Lima: Ecoma, pp. 106-121.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana

2001 “Informe sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)”. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve [en línea]*. Número 4, pp. 2-28.

2015 “El cuento peruano del siglo XX en perspectiva”. *Inti: Revista de literatura hispánica*. Volumen 1, número 81, artículo 11.

NOVOA, Pedro

2018 “El legado atemporal de José B. Adolph”. *Expreso*, 22 de setiembre de 2018. Recuperado de: <https://www.expreso.com.pe/opinion/el-legadoatemporal-de-jose-b-adolph/>

ROMERO, Alex

2011 “Estudio sobre «El Anti-Bestseller» de José Adolph”. *La vaca multicolor*, 13 de setiembre de 2011. Recuperado <http://lavacamulticolorperu.blogspot.com/2011/09/estudio-sobre-el-anti-bestseller-de.html>

TORO MONTALVO, César

1996 “José Adolph”. *Historia de la literatura peruana (tomo XIII). Siglo XX. Narrativa-Ensayo (1900-1995)*. Lima: A. F. A., pp. 805, 806.

### **X.III. Carlos Calderón Fajardo**

DONAYRE, José

2013 “Carlos Calderón Fajardo”. *Sendas y andurriales apuntes sobre algunas novelas peruanas recientes*. Lima: Ediciones Altazor, pp. 82-97.

LOUYER, Audrey

2016a “Carlos Calderón Fajardo: la imaginación sobre la memoria”. *Lucerna*. Número 9, pp. 16-21.

2016b “Definición(es) y límites de la literatura fantástica peruana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XLII. Número 84, pp. 239-248.

2016c *Pasajes de lo fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones narrativa.

GALVÁN, Lessy.

2017 “Reseña Sarah Carlos Calderón Fajardo”. *Tenebrisoficial.wordpress.com*, 3 de agosto de 2017. Recuperado de: <https://tenebrisoficial.wordpress.com/2017/08/03/sarah-carlos-calderon-fajardo/>

GÜICH RODRÍGUEZ, José

2013 “Vampiros marca Perú.” *PASAVENTO*. Volumen 1, número 1, pp. 47-60.

2015b “Los periplos eternos de Carlos Calderón Fajardo”. *Desde el Sur*. Volumen 7, número 1, pp. 43-62.

SMITH, Stephen

2014 “Sarah Ellen: amada esposa y bruja vampira”. *Lasdesmesuras.files.wordpress.com*, octubre 2014. Recuperado: <https://lasdesmesuras.files.wordpress.com/2014/10/artc3adculo-sarah-ellen.pdf>

SUMALAVIA, Ricardo

2017 “Territorio criminal. Violencia e historia de los detectives en el Perú”. *Cahiers d'études romanes*, pp. 115-128.

## **XI. Libros sobre teoría literaria**

BAUDRILLARD, Jean

1978 *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós. Versión digital: [Cultura y simulacro \(u-cursos.cl\)](#).

CASTELLI, Enrico

2007 *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela.

DOLEŽEL, Lubomír

1999a *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Traducción de Joaquín Martínez. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

1999b *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez. Madrid: Arco / Libros.

ECO, Umberto

1985 *Lector in fabula. Le Rôle du Lecteur*. París: Grasset.

KRISTEVA, Julia

2004 *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores.

PADILLA, Ignacio

2005 *El diablo y Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.

RICOEUR, Paul

2007 *El mal: Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorortu.

## **XII. Libros de teoría universal sobre lo fantástico y el horror**

ARCILA BUENDÍA, Luz

2016 *Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

BARONIAN, Jean-Baptiste

1977 *Un nouveau fantastique: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. Lausana: Éditions L'Âge d'homme.

- BESSIERE, Irène  
1974 *La historia fantástica. La poética de lo incierto*. París: Larousse.
- BOZZETTO, Roger  
2001a *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.
- BROOKE-ROSE, Christine  
1981 *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAILLOIS, Roger  
1965 *En el corazón de lo fantástico*. París: Gallimard.  
1987 *Imágenes, Imágenes*. París: Gallimard.
- CAMPRA, Rosalba  
2008 *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CASTEX, Pierre-Georges  
1951 *La historia fantástica en Francia, de Nodier hasta Maupassant*. París: José Corti.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain  
1998 *Le Réel et le fantastique*. París: L'Hannattan.
- CESERANI, Remo  
1999 *Lo fantástico*. Traducción especialmente de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.
- FABRE, Jean  
1992 *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*. París: José Corti.
- FINNE, Jacques  
1980 *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund  
1975 *Obras Completas. Vol. XVII De la historia de la neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GOIMARD, Jacques  
2003 *Critique du fantastique et de l'insolite*. París: Agora Pocket.
- HERRERO CECILIA, Juan  
2000 *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JACKSON, Rosemary  
1986 *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora.

LOVECRAFT, Howard Phillips  
1991 *El horror y lo sobrenatural en la literatura*. Traducción Simone Lamblin. París: Laffont.

MELLIER, Denis  
2000 *La Littérature fantastique*. París: Seuil.

MILLET, Gilbert & LABBÉ, Denis  
2005 *Le fantastique*. París: Belin.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta, ed.  
1991 *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela Quinto Centenario.

NIETO, Omar  
2008 *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema de evolución de lo fantástico*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PENZOLDT, Peter  
1965 *The sobrenatural in fiction*. New York: Humanities Press.

PRINCE, Nathalie  
2008 *Le fantastique*. París: Armand Colin.

ROAS, David, ed.  
2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.  
2011 *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.

SARDIÑAS, José Miguel  
2007 *Teorías Hispanoamericanas de la Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

TODOROV, Tzvetan  
1970 *Introducción a la literatura fantástica*. París: Éditions du Seuil.

VAX, Louis  
1965 *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. París: Presses universitaires de France.  
1971 *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

VIEGNES, Michel  
2006 *Le fantastique*. París: Flammarion.

### **XIII. Artículos universales sobre lo fantástico y el horror**

ALAZRAKI, Jaime  
1990 “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*. Número 19, pp. 21-35.

BELLEMIN-NOËL, Jean

2001 “Notas sobre lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 107-140.

BOZZETTO, Roger

2001b “¿Un discurso de lo fantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-242.

CAMPRA, Rosalba

2001 “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-192.

FERNÁNDEZ, Teodosio

2001 “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 283-300.

FREUD, Sigmund

1975 “Lo ominoso”. *Obras Completas*. Vol. XVII De la historia de la neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 215-251.

HERRERO CECILIA, Juan

2016 “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico romántico a lo fantástico posmoderno”. *Cédille: Revista de Estudios Franceses*. Número Extra 6, pp. 15-51.

JACKSON, Rosemary

2001 “Lo «oculto» de la cultura”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 141-152.

MORALES, Ana María

2000a “Las fronteras de lo fantástico”. *Universidad autónoma de México, Signos Literarios y Lingüísticos*. Volumen 2, número 2, pp. 47-60.

2000b “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”. *Escritos*. Número 21, pp. 23-36.

REISZ, Susana

2001 “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-222.

2014 “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable”. *II Congreso Internacional Vertientes do Insólito Ficcional*, Dialogarts, Río de Janeiro, pp. 173-194.

2018 “El espectro de los ojos y sus viajes transatlánticos” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Volumen VI, número 1, primavera/spring 2018, pp. 263-281.

ROAS, David

2001 “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-46.

2009 “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. *Teresa López Pellisa & Fernando Ángel Moreno (eds.), Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 94-120.

2019 “El monstruo fantástico posmoderno entre la anomalía y la domesticación”. *Revista de literatura*. Tomo 81, número 161, pp. 29-56.

#### **XIV. Libros de teoría universal sobre el tema del doble en la literatura**

BALLESTEROS, Antonio

1998 *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan

1994 *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar.

CONIO, Gérard, ed.

2001 *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana: L'Âge d'Homme.

GREEN, André

1984 *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. París: Éditions de Minuit.

JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo

1996 *Visages du double. Un thème littéraire*. París: Nathan.

JUNG, Carl Gustav

2004 *La dinámica de lo inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.

KEPPLER, Carl Francis

1972 *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press.

LACAN, Jaques

2004 *El Seminario: Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca

2006 *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española.

MILLER, Kart

1985 *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press.

POGGIAN, Stella Maris

2002 *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audio-visual i Publicitat.

RANK, Otto

1971 *The double*. United States of America: The University of North Carolina Press.

1972 *Don Juan et le double*. Paris: Payot.

ROSSET, Clément

2014 *Lo real y su doble*. Traducción de Santiago Espinosa. Santiago de Chile: Hueders.

SCHNABEL, William

2002 *Masques dans le miroir. Le Double lovecraftien*. Dole: La Clef d'Argent.

SLETHAUG, Gordon

1993 *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Illinois: Southern Illinois University Press.

TROUBETZKOY, Wladimir

1996 *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*. Paris: P.U.F. (Littératures européennes).

TYMMS, Ralph

1949 *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes.

VAX, Louis

1971 *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

## **XV. Artículos universales sobre el tema del doble en la literatura**

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan

1994 “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, pp. 11-18.

CONIO, Gerard

2001 “La dialectique du double chez dostoïevski”. *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana: L'Âge d'Homme, pp. 67-80.

DOLEŽEL, Lubomír

1999c “Una semántica para la temática: el caso del doble”. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Traducción de Joaquín Martínez. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 159-174.

HERRERO CECILIA, Juan

2011 “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, pp. 15-48.

MOREL, Michel

2000 « Théorie et figures du double: du réactif au réversible ». *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana, L'Âge d'Homme, 17-24.

SÁNCHEZ ÁVILA, Nini

2018 “Duplicidad en la narrativa fantástica posmoderna”. *La Palabra*. Número 33, pp. 61-80.

TROUBETZKOY, Wladimir

2001 «Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski». *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana, L'Âge d'Homme, pp. 45-54.

