

Sujeto posmoderno y literatura fantástica en el Perú: *Los Condenados* de Moisés Sánchez Franco

Jorge Terán Morveli*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

FECHA DE RECEPCIÓN: 19-11-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 06-03-2019

Resumen

El presente artículo estudia la configuración del sujeto posmoderno a partir del libro de cuentos *Los condenados* (2016) del narrador peruano Moisés Sánchez Franco (1975-2017), un libro que apela a recursos técnicos y temáticos vinculados a la literatura fantástica clásica. No obstante, su actualidad nos lleva a preguntarnos acerca de las diferencias que postula con ésta, sobre todo a nivel de la configuración de los conflictos de los protagonistas. Éstos se comprenden a partir del vínculo entre la tónica del sujeto posmoderno y la literatura fantástica en el Perú. Sostenemos, en tal sentido, que en algunos relatos de libro de Sánchez Franco, como es el caso de “Niebla de invierno”, la psique de los personajes pueden incluirse al interior de las variantes del sujeto posmoderno. Específicamente, a partir de la violencia posmoderna, que habita en el interior de los sujetos y no en instancias externas. Para ello partimos de un análisis que recurre tanto a la narratología como a los estudios sobre literatura posmoderna, la literatura fantástica, y al arsenal teórico de los Estudios Culturales.

Palabras claves

Literatura posmoderna; Literatura fantástica; Literatura peruana; Moisés Sánchez Franco

Postmodern subject and fantastic literature in Peru: *The Condemned of Moisés Sánchez Franco*

Abstract

This article studies the configuration of the postmodern subject from the collection of short stories *Los condenados* (2016) by the Peruvian writer Moisés Sánchez Franco (1975-2017), a book that appeals to technical and thematic resources linked to classical fantastic literature. However, its current situation leads us to ask ourselves about the differences that it postulates with this, especially at the level of the configuration of the

conflicts of the protagonists. These are understood from the link between the topic of the postmodern subject and fantastic literature in Peru. We maintain, in this sense, that in some stories of Sánchez Franco's book, as in the case of "Niebla de invierno", the psyche of the characters can be included within the variants of the postmodern subject. Specifically, from the postmodern violence, which inhabits the interior of the subjects and not in external instances. We start from an analysis that uses narratology, studies on postmodern literature, fantastic literature, and the theoretical arsenal of Cultural Studies.

Keywords

Postmodern Literature; Fantastic Literature; Peruvian Literature; Moisés Sánchez Franco

1. Introducción

Sobre *Los condenados* (2016) de Moisés Sánchez Franco (1975-2017), conjunto de relatos de corte fantástico escritos bajo las convenciones narrativas habituales de este género, se han señalado deudas con J. L. Borges, Clemente Palma, E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann, entre otros autores de esta línea, y su fluido contacto –si es que no su inclusión- con la tradición de lo fantástico clásico. Relatos, los de este libro, que, mayormente, se ambientan en un espacio urbano que se asume europeo, en una temporalidad que se presume moderna, anterior al siglo XXI (entre los siglos XVIII al XX, posiblemente); en estos mundos, los personajes sufren porque, menciona Honores (2016: 1), “han cometido acciones no aceptadas por la moral social, y son actos reprobables, cargan una culpa que los vuelve malditos”, lo que los define como condenados.

Desde nuestra lectura, consideramos que la condenación no responde, necesariamente, al castigo por una transgresión ante los mandatos de alguna instancia externa de carácter moral o legal. En el libro de Sánchez Franco, la condena puede, también, ser gratuita, producto de alguna situación azarosa o más exactamente de un estado que antecede a la exteriorización de la condena. La condenación sería más un estado al que se llega, producto del descubrimiento de la verdadera, única y trágica naturaleza de los protagonistas. Dado que no existe propiamente una transgresión en los diversos protagonistas, posiblemente, la condena haga referencia a la condición humana. Condenados a la rutina, al tedio, a lo inmutable, que puede provenir tanto de lo cotidiano como –paradójicamente- de lo sobrenatural, que aísla al individuo, que lo sume en la soledad. Los protagonistas de estos relatos, en el marco de lo fantástico, buscarán, no obstante, alguna forma de evadirse de esta situación, a través de cualquier medio a mano, la ficción e, incluso, la muerte.

Una primera mirada al libro, puede llevarnos a pensar que los relatos son únicamente excelentes ejercicios de escritura al interior de los cánones clásicos de *lo fantástico*. No obstante, aproximarse a ellos bajo este único

prisma resulta reduccionista, pues si bien los cánones son clásicos consideramos que el tratamiento de los mismos emparenta a *Los condenados* más con lo fantástico posmoderno, pero, sobre todo, con el marco mayor de la narrativa posmoderna y la posmodernidad. De esta manera, la configuración de protagonistas, su individualidad así como sus relaciones problemáticas con el entorno, se comprenden a partir de este periodo contemporáneo del capitalismo.

A partir de lo señalado, nuestro estudio parte de las dinámicas relacionadas con la literatura fantástica, tanto a nivel formal como temático, para, en el campo hermenéutico, abordar el tópico del sujeto posmoderno. Para ello, primero, establecemos un breve abordaje a la literatura fantástica y sus vínculos con la literatura posmoderna al interior de la posmodernidad. Enseguida, para la comprensión del posterior análisis, se hace necesaria una mirada global al libro y al lugar de su autor en la literatura fantástica peruana. A continuación, analizamos e interpretamos, específicamente, el cuento “Niebla de invierno”. A raíz de ello, se incide en la importancia de la construcción de las sensibilidades posmodernas como eje central en *Los condenados* de Sánchez Franco.

2. Literatura fantástica – Literatura posmoderna - Posmodernidad

Explicitemos esta relación con la literatura fantástica posmoderna y la narrativa posmoderna. Para comenzar, en relación al primer aspecto, Omar Nieto (2015) distingue tres paradigmas de lo fantástico, a partir del elemento central de la transgresión del límite entre los ámbitos de lo cotidiano y lo sobrenatural. De esta manera, existiría un fantástico clásico, que involucra una transgresión sintáctica en la que dos órdenes (uno real y otro sobrenatural) se contraponen para que uno de ellos irrumpa en el otro en un movimiento lineal. Un segundo paradigma lo constituye el fantástico moderno, en el que la transgresión invierte el orden semántico, pues lo sobrenatural se naturaliza en el mundo de lo cotidiano. Finalmente, se observa un tercer paradigma denominado *lo fantástico posmoderno*. Este se vincula con lo lingüístico, pues se observa una hiperconciencia de las reglas que rigen los dos modelos ya señalados. En ese sentido, se asume el carácter lúdico del lenguaje, en relación directa con la relativización del concepto de verdad e incluso de lo fantástico.

Detengámonos en este último paradigma a partir de una premisa básica: 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. En ese sentido, entendido como juego del lenguaje, lo fantástico cobra conciencia del artificio de la escritura, de su simulacro. Lo fantástico resulta, entonces, un discurso con conciencia lingüística. De allí que lo metaficcional, lo metafantástico, sea su expresión superlativa.

Como ha señalado Nieto (2015) el fantástico posmoderno se define por la confrontación del elemento estable asociado a lo cotidiano y lo mismo con el elemento sobrenatural, lo extraño, lo otro. No obstante, estos elementos (real y sobrenatural) son itinerantes, oscilan. Como señala el crítico literario mexicano: “El fantástico posmoderno constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero al concepción de verdad como centro integrador” (235).

Podemos complementar lo señalado a partir del estudio de Roas (2011). Valga recordar que para el investigador español, la esencia de lo fantástico resulta de la confrontación entre lo real y lo imposible, en tanto este última canaliza una voluntad subversiva que busca transgredir la “razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (14); lo que deviene en la inestabilidad, en la inquietud absoluta para el lector, que ve difuminarse los presupuestos de su mundo natural; lo que, a su vez, vincula lo textual con su proyección extratextual. Estas premisas no cambian en la etapa posmoderna del fantástico, aunque adquieren particularidades en tanto lo real con lo que se vincula lo imposible ha cambiado.

Roas (2011) repara, a grandes rasgos, en las diferencias y semejanzas entre lo fantástico posmoderno y la narrativa posmoderna (definida por su desconfianza ante lo real). El contraste más relevante señala que lo fantástico posmoderno problematiza los límites entre la realidad y la ficción, mientras que la narrativa posmoderna los borra. Por otro lado, ambas narrativas coinciden en el empeño de objetar la idea de un mundo racional y estable, y, por tanto, problematizan la posibilidad de su conocimiento y representación literaria.

En el plano técnico, se apela a una serie de elementos de corte, justamente, posmoderno (en sentido estricto, sus antecedentes se encuentran en la modernidad). Roas detecta estos usos a partir del análisis de una serie de autores españoles fantásticos contemporáneos. De esta manera, enumera una serie de aspectos: a) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad, que se percibe en la sensación de los personajes de hallarse perdidos tanto en una realidad como en otra; b) las alteraciones de la identidad, a través, entre otros tópicos, del clásico del doble, se relacionan con la crisis del yo posmoderno, los cambios que asolan a la psique del hombre en la posmodernidad. Roas habrá de señalar que se configura al “individuo posmoderno 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” (2011: 161); la disolución del yo, la pérdida de la identidad; c) el recurso de darle la voz al Otro; a ese otro que se encuentra en el límite opuesto de lo real; bajo esta estrategia se humaniza al ser imposible, atenuándose su *otredad*; y d) la combinación de lo fantástico y el humor, a partir del recurso a la ironía, la parodia y el humor negro.

A través de estos aspectos, apunta Roas (2011), se conserva la preocupación de lo fantástico por problematizar el orden -o desorden ya

pensamos en la posmodernidad- precario del mundo en el que se desenvuelve el ser humano. Búsqueda que vincula con el campo mayor de la *literatura posmoderna*. Valga detenernos en ésta para comprender las diferencias y semejanzas con lo fantástico posmoderno.

Lozano Mijares (2007) resalta el correlato entre la posmodernidad y el posmodernismo (la manifestación estética de aquella), en tanto el cambio de *episteme* se deja sentir en el plano artístico. Así, el posmodernismo “al igual que la episteme de que es expresión, carece de un proyecto único, es irreductible a una tendencia clara y uniforme” (123). En ese sentido, la estética del periodo se vincula con la relativización de la verdad, tanto de la estética realista como de la moderna. El nuevo paradigma tiene una naturaleza más ontológica que epistemológica, en tanto se pregunta sobre el ser, el mundo, y el mismo texto (lo que deviene en la constante exploración de la metaficción, de la disolución del par realidad/ficción), en un contexto en el que se ha demostrado la discursividad de las metanarraciones. Esta situación se aprecia en el cuestionamiento a la capacidad referencial del lenguaje y de la literatura.

Al vincularse a una ontología problemática, señala Lozano Mijares, la representación de mundos inestables se vuelve una constante. En esta línea son especialmente relevantes el género fantástico y el histórico. En otros planos, la ruptura del mundo y del yo, y la incapacidad de diferenciar la realidad de la ficción, entre otros, resultan tópicos recurrentes.

Esta narrativa, de carácter carnavalesco, heterogénea, contraria a lo canónico, híbrida de géneros y estilos, poseería las siguientes características: influencia del mundo de los medios de comunicación de masas y de la tecnología, manifiesta en el uso del lenguaje visual; muerte del argumento en el sentido tradicional, producto de la crisis de la interpretación y de la certidumbre; crítica a la estética propia de la narrativa tradicional y decimonónica; en su lugar, se produce la exaltación de la ironía, la intertextualidad y la metaficción (el tono irónico implica el uso de la contaminación, el pastiche, la parodia, etc.).

De esta manera, el principio de incertidumbre, la relativización de la verdad, la identidad del ser, del yo, la idea de simulacro, la realidad como relato, la parodia, el pastiche, el humor, la ironía, la intertextualidad, la hibridación, lo lúdico, son ítems presentes en esta narrativa.

Habiendo abordado las directrices de esta narrativa, la situaremos como una manifestación cultural en la que se puede rastrear los cambios en el paso de la modernidad a la posmodernidad. Para ello, reseñaremos algunos acercamientos en torno, sobre todo, al surgimiento de una nueva individualidad en la *posmodernidad*.

Las posturas acerca de la posmodernidad la entienden como una ruptura fundamental con la modernidad o como una intensificación del impulso de la misma. Desde la reflexión de Francois Lyotard (2000), la posmodernidad nombra al mundo afectado por una serie de transformaciones sociales y políticas, que se condicen con la existencia de una nueva *episteme*, en el sentido foucaultiano (Foucault 1981), en el que los metarrelatos han perdido credibilidad, sumado al desarrollo tecnológico, y el paso a una sociedad regida por el consumo; dinámicas que producen efectos en el ser humano,

en el individuo posmoderno, quien, en un mundo sin certezas, marcado por la conciencia de la discursividad de las *verdades* de la razón moderna, se debate en la incertidumbre, la inseguridad, la angustia. A ello podríamos añadir que el sujeto posmoderno posee una vida marcada por la precariedad, la inestabilidad, la vulnerabilidad tanto en el plano psicológico como en el material. En tal sentido, para Zygmunt Bauman (2010) esta etapa del desarrollo del modelo capitalista modifica la condición humana a nivel de un exceso de la individualidad, y sus vínculos con la emancipación, el tiempo y espacio, el trabajo y la comunidad.

Gilles Lipovetsky (2008; 2015) considera a la posmodernidad como una etapa de transición a una ulterior mucho más exacerbada, a la que denomina hipermodernidad; una era marcada por el vacío, una sociedad posdisciplinaria en la que los individuos no se movilizan ya a partir de proyectos históricos, sino que han devenido en portadores de una ideología individual, hedonista al interior de procesos de hiperconsumo. En esta temporalidad, en la que se han desarticulado los fundamentos de la racionalidad occidental y han perdido lugar las grandes ideologías de la historia, domina lo precario y lo efímero, el aquí y el ahora. En la hipermodernidad estas rupturas han llegado a extremos en los que el consumo resulta la variable que explica la nueva sociedad, la sociedad-moderna, definida por lo efímero, la renovación y la seducción permanentes. Esta situación conlleva a la fragilización de la personalidad, a la desestabilización emocional.

Sobre el estado de esa nueva personalidad Byung-Chul Han (2016a y 2016b) va a sostener que en una sociedad de la transparencia, de carácter positivo, que se define por la libertad de información y el flujo de la comunicación, se desmonta lo negativo. No obstante, esta transparencia resulta homogenizadora, violenta al individuo. De esta manera, la sociedad actual vive un tipo de violencia positiva (producto de la permisividad) más que negativa (consecuencia de la prohibición) en el que el sujeto de rendimiento no sufre la represión externa sino la depresión a un nivel interno; la violencia se ha interiorizado, es psíquica, se invisibiliza y, al no definirse negativamente, termina dirigiéndose hacia uno mismo. Señala Han: “Hoy en día, la violencia material deja lugar a la violencia anónima, desubjetivada y sistémica, que se oculta como tal porque coincide con la propia sociedad” (2016a: 9). Esta violencia positiva, a nivel personal (microfísica) desinterioriza al sujeto dispersándolo a través de un exceso de positividad, mientras que la macrofísica desinterioriza al sujeto, invadiéndolo y destruyéndolo. Al carecer de negatividad, producto de esta dispersión destructiva a nivel personal, las enfermedades psíquicas se vinculan con el exceso de lo mismo, de la lógica de lo igual.

3. Un enfoque global a *Los condenados*

Como se ha señalado, *Los condenados* participa de la literatura fantástica, pues sus historias se articulan, en su mayoría, a partir de elementos naturales en tenso diálogo con lo sobrenatural, apelando a una

serie de elementos que se pueden asociar al fantástico clásico (la irrupción violenta de lo imposible en el orden de la razón moderna “El hombre que debió vivir en una botella”; los seres sobrenaturales en “El secreto de Adam von Schiedemann”, entre otros elementos), pero a su vez con un tratamiento que puede vincularse más con la práctica posmoderna (las alteraciones de la identidad de los protagonistas, tanto en “Niebla de invierno” como en “El diario negro de Perry Loss King”; la voz del otro monstruoso en “El sirviente de los demonios”; la indistinción entre los órdenes en “Niebla de invierno”; la preocupación metaficcional en “El secreto de Adam von Schiedemann”, etc.).

No obstante, en el marco mayor de la narrativa peruana contemporánea, consideramos que *Los condenados* se comprende al interior de la narrativa peruana posmoderna y, específicamente, del fantástico posmoderno. En tal sentido, bajo la primera premisa, tomando en cuenta las características de la narrativa posmoderna, se suma a conjuntos de cuentos como *Casa de Islandia* (2004) de Luis H. Castañeda, *Las islas* (2006) de Carlos Yushimito, *El inventario de las naves* (2006) de Alexis Iparraguirre, *Paul Newman y otros relatos* (2006) de Douglas Rubio, *Punto de fuga* de Jeremías Gamboa (2007), entre otros, que se incluyen en aquello que Miguel Gutiérrez (2014) señala como nuevo cosmopolitismo o internacionalismo, y que, en términos prácticos, involucra a narradores en contacto fluido con la novela negra, la ciencia ficción, el género policial, lo metaliterario, la novela formativa, el realismo sucio, lo fantástico y el realismo crítico, entre otras tendencias literarias; en relación a la segunda premisa, habría que considerarla junto a *Siete paseos por la niebla* (2015) de Yeniva Fernández, por ejemplo.

Güich, López y Susti (2016) van a establecer una línea de tiempo para la literatura fantástica peruana que va del Modernismo hasta la década de los años ochenta y la primera década y media del siglo XXI. Para este último periodo proponen siete tendencias en la literatura fantástica: a) intelectualismo y especulación (micro-relato y relato breve), b) ciencia ficción, c) ficción fantástica poética y/o experimental; d) historias de fantasmas, e) fantasía histórica, f) y fantasía paródica.¹

A su vez, Honores (2010), en un estudio anterior y fundacional, con relación a la literatura fantástica de los años cincuenta, va a establecer cuatro líneas que, consideramos, establecen su magisterio en el posterior desarrollo de lo fantástico en el Perú y, que se pueden rastrear, en mayor o menor medida, en el catálogo para las últimas décadas que Güich, López y Susti formulan. De esta manera, Honores (2010), para su objeto de estudio, considera: a) el cuento fantástico estilístico-minificcional; b) el cuento fantástico humorístico; el c) cuento fantástico maravilloso; y d) el cuento fantástico absurdo-existencialista. Esta diversidad, no obstante, es recorrida por la crítica al proceso de modernización peruano.

¹ Afirmación discutible la de incluir la ciencia ficción en el género fantástico, pues no ingresa exactamente en este, ya que apela a otras dinámicas en la construcción de sus mundos ficcionales.

Ubicar la narrativa de Sánchez Franco en alguna de las tendencias contemporáneas señaladas por Güich, López y Susti resulta problemático, en tanto esta tipología se propone a partir de géneros y sub-géneros definidos, y en la narrativa posmoderna se aprecian textos que, por el contrario, establecen diálogos fluidos con estos y, a su vez, discurren por unos u otros. *Los condenados*, desde esta perspectiva, podría, en principio, apelar a la literatura de viajes, a la literatura gótica, a las historias de fantasmas, etcétera, pero desde una reestructuración que, como hemos mencionado, la vincula con la sensibilidad y la literatura posmoderna. A razón de ello, consideramos más adecuado establecer una nueva tendencia que instalaría propiamente una narrativa fantástica posmoderna con todas las libertades técnicas que dicha literatura implica, bajo el tópico de la exploración de la interioridad del sujeto posmoderno.

Esta última característica la acercaría más a la tipología propuesta por Honores (2010), específicamente a la variable existencialista en la modernidad; más exactamente a sus cambios en la posmodernidad, en tanto la ansiedad moderna ante la necesidad de ser ha mutado en nuestra contemporaneidad a la angustia de no poder ser, de no tener un asidero para la identidad.

Una vez establecida esta primera aproximación, abordemos el cuento objeto de estudio a partir de las variables ya señaladas.

4. “Niebla de invierno”: el sujeto posmoderno

Exploraremos, a través de determinados recursos clásicos del fantástico, su variable semántica posmoderna: las alteraciones de la identidad del sujeto posmoderno a partir del género epistolar y el deseo de comunicación que presupone, el tema del doble, y la escritura (la metaficción). No son los únicos recursos a los que apela el autor, pero partimos de ellos para nuestro análisis e interpretación, pues permiten apreciar con mayor claridad la carga posmoderna del mundo representado, sobre todo, de su protagonista, eje central de nuestra investigación.

Resumamos el argumento del cuento. En “Niebla de invierno”, en un Londres del último tercio del siglo XX a partir de un narrador autodiegético, Augustus Neville, hombre ya mayor y solitario (se colige que tuvo una mujer de quien se separó), la diégesis se desenvuelve a partir de la correspondencia –tres cartas en total- que mantiene con Isabelle Leclair, antigua actriz de cine, anciana ya en el aquí-ahora de la narración, protagonista de apenas dos películas: *Niebla de Invierno* y *Sueños prohibidos*. A partir de este carteo, Neville hace manifiesta su admiración por la otrora actriz y comparte reflexiones en torno a su propia vida. (Isabelle Leclair ha sido recluida por su esposo en un sanatorio para enfermos mentales; adonde siempre acude el narrador a observarla en sus paseos por el jardín a través de las rejas del local). Esta comunicación se comprende ficcional, pues el protagonista así lo manifiesta; no obstante, no se asume peligrosa, cuando menos para la comunidad, tal como algún comentario del viejo cartero Jewel hace evidente. Sin embargo, a mitad del

relato, recibirá respuesta de la actriz. No obstante, esta se interrumpe, y tras un periodo de más de dos semanas sin recibir comunicación alguna decide averiguar los motivos y acude al sanatorio donde se le informa que la anciana sufre una enfermedad desde hace buen tiempo, lo que le imposibilita escribir. A pesar de ello, a partir de un pedido en una de las cartas, queda en encontrarse con ella. Asistimos, en el tramo final del cuento a la proyección de Neville, en una carta también, sobre el encuentro con Leclair.

Cabe señalar, no obstante, que el elemento fantástico de las cartas nunca queda del todo claro y es más probable que se incluya al interior de aquello que David Roas (2011) denomina lo pseudo-fantástico, específicamente lo *fantasmatique*; en tanto asistimos a lo que podría ser la elucubración de un narrador que crea una correspondencia con una destinataria; asunto sobre el que es consciente hasta determinado momento del relato, para luego caer en la misma ficción que ha creado. No hay pistas fiables en el relato que permitan afirmar, a ciencia cierta, que lo sucedido, que las respuestas recibidas sean producto de un evento sobrenatural; más aún, es evidente que el tramo final es una proyección mental de Neville sobre su encuentro con Leclair, en el que se habrán de fundir el mundo real con el de los filmes de la estrella olvidada. Todo hace pensar que se trata del mismo juego de Neville, solo que ha llegado a asumir estas respuestas como verdaderas; en tal sentido, la conjunción de los órdenes natural y sobrenatural se produce en la mente del narrador, no en el nivel de la realidad del mundo representado. Podría, en el mejor de los casos, pensarse en un estado de ambigüedad –que nunca pasa de la mente del narrador, en tanto es también el único enunciador del cuento-, pero, como sabemos, el definir lo fantástico por la incertidumbre o vacilación es una definición, la de Todorov (1980), discutida y superada desde hace mucho por los teóricos de lo fantástico. En todo caso, entre una u otra posibilidad, consideramos semánticamente más fructífero el estatuto seudofantástico de “Niebla de invierno”, pues permite adentrarse en los vericuetos de la mentalidad alterada del protagonista, del sujeto posmoderno. Estamos ante un narrador del que no podemos fiarnos, un recurso reformulado por la narrativa contemporánea.

Como se ha mencionado, *Los condenados* es un libro de literatura fantástica, sus cuentos respetan esta impronta, pero, a su vez, la trascienden, pues son parte de una narrativa posmoderna. El caso más evidente es el del cuento a analizar, “Niebla de invierno”, pues es más un caso de *fantasmatique*. No obstante, en sentido estricto, la impronta fantástica sigue siendo fundamental para la comprensión de este relato, pues el mismo se construye a partir de su vínculo aparente con este género. Como se ha señalado, nos interesa la riqueza semántica de este cuento para aproximarnos a la representación del sujeto posmoderno en la literatura peruana fantástica y posmoderna.

4.1. El sujeto posmoderno: la comunicación, el doble, la escritura

El cuento se desarrolla a través de tres cartas escritas por Augustus Neville a Isabelle Leclair. En la primera (08/05/1967), aquel es consciente de la artificialidad de la *comunicación*. Situación que se mantiene durante gran parte de la segunda misiva (23/05/1967), en cuyo segundo tramo “recibe” las cartas de Leclair que él asume son escritas por ella. En un tercer y final momento habrá de pactar un encuentro e imaginará el modo en que se habrá de producir. Cabe resaltar la situación inicial. ¿Por qué alguien escribiría para sí mismo cartas simulando un intercambio fluido entre dos personas? Lo que prima es un deseo apremiante de comunicación, pero que choca con la incapacidad de establecer una comunicación real. (El narrador no habla mucho; no lo hace cuando lo interpela el cartero, ni cuando sigue mujeres y alguna de ellas intenta hablarle; el único momento en el que habla es cuando pregunta a la enfermera por la otrora diva, y lo hace – sintomáticamente- porque no recibe ya cartas suyas). Incapacidad que parece asumir como un deseo solipsista. Así, dirá, a partir de las mujeres que lo esperan para ser abordadas cuando las persigue: “Odio eso, odio a las personas que no arden ni tiemblan, que desean ardientemente cualquier encuentro sin dudar de su sombra” (67). El no desea encuentros –o cuando menos parece no desearlos hasta cierto momento-. Un encuentro es destruir la potencia, pasar a la actualización, y lo que se produce es lo real y lo real no se encuentra a la altura de lo imaginado.

Sumido en la soledad (reconoce, por ejemplo, que comparte este estado con Leclair “nuestra soledad” la llama), producto de este deseo de incomunicación, esta parece ser una reacción ante su entorno: “observo lleno de fascinación cómo el furgón arroja a las calles a hombres fatigados que salen siempre de la estación con la expresión distraída, el paso apurado, el rostro lívido [...] sin darse cuenta que andan sobre una cuerda, hundidos para siempre en la línea de alguna mano” (60), menciona. Que se presume, también, monótono, aburrido (“siempre”). Teniendo en cuenta esta actitud, podría, incluso, pensarse que existe una conciencia crítica en el narrador; no obstante, se halla más cercano a un hedonismo, que disfruta de ese estado de anomia: “Es hermoso y aterrador ver cómo la ciudad se hunde silenciosa en su sombra ante los ojos de nadie, ante la noche devastada” (60-61), señala.² Este sujeto no pasa de verbalizar su desencanto ante un mundo de estas características. Paradójicamente, no realiza acciones relevantes en el nivel de la realidad, pues su deseo se restringe a lo imaginario. Cuando menos hasta que asuma, veremos, el desvanecimiento de los límites entre ambos órdenes (realidad / imaginación).

Esta soledad, en tal sentido, no es producto de la exclusión, sino de la imposibilidad de establecer lazos, de comunicarse; una imposibilidad que se vive con libertad, con la contundencia del libre albedrío. Sin embargo, es, en

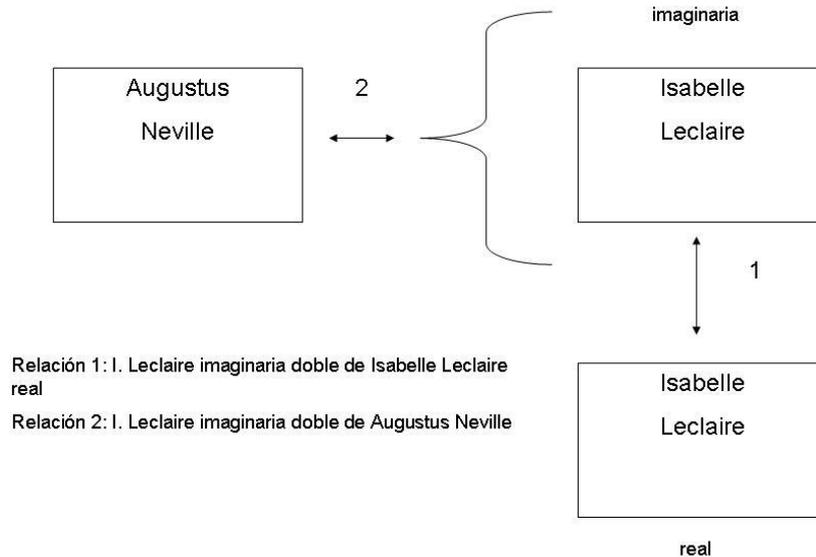
² Un hedonismo a caballo entre lo moderno y posmoderno, en tanto existe una visión crítica, pero su vínculo es imaginario, pues parte de lo que se figura con las cartas y se reduce a su propia y exclusiva satisfacción; al deseo de satisfacción en realidad.

realidad, más producto de su incompetencia, que se complementa con su falta de deseo por pasar al acto.

De esta manera, Neville posee un estado distintivo del sujeto posmoderno, sumido en un exceso de individualidad que se define por su positividad, en tanto no se define por su relación con el otro. Llega a establecer, en tal sentido, una proyección de ese otro, con el que se cartea. Sin embargo, esta proyección está allí para ser llenada de un sentido, el sentido que le otorga el propio Neville: otorgarle un significado a sus días. El narrador anhela el pasado, la nostalgia lo marca. Leclair, de alguna manera, remite a un pasado de seguridades, que el tiempo ha desvanecido y que se adivina en la vejez de la actriz y en la del narrador; un mundo, el aquí-ahora del relato marcado por el aburrimiento, monótono. Esta proyección es un pretexto para que Neville dialogue consigo mismo; su otro es él mismo; su individualidad ha llegado a extremos solipsistas, pues parte del yo y culmina en el yo. Pero, es un yo inestable, alterado, dividido. De esta manera, la necesidad de afecto desbarata la supuesta autosuficiencia que el protagonista posee al no desear establecer lazos con nadie, cuando menos en el plano de la realidad. Imposibilitado de comunicarse con ese otro externo, canaliza esa búsqueda sobre sí mismo, en la construcción de un otro interno producto de su imaginación, como veremos enseguida.

Se podría considerar contra la afirmación del carácter solipsista de Neville que este integra una comunidad, en principio, de aquellos quienes aman el cine; incluso más, pues su comunidad es pequeña: la de seguidores de Isabelle Leclair. No obstante, si existe esta comunidad, Neville no parece tener lazos con ella (no hay menciones a algo semejante a un club de fans de Leclair), por lo que es posible que si existe tal agrupación no le interese afiliarse, o, lo más probable, simplemente sea el único que se acuerda de la actriz. En uno u otro caso, es una adoración solitaria, posiblemente única, que él asume como única, pues es consciente que idolatra a una actriz olvidada. Señala, “le daría una de mis cartas para que sepa que alguien se acuerda aún de usted, alguien que quiere y admira mucho lo que hizo, alguien que revive día a día todas sus actuaciones con inalterable fervor” (62).

Esta situación se expresa en el recurso del *doble*. La figura del doble resulta un tópico al que ha apelado la literatura fantástica, pues permite problematizar la doble dimensión del ser humano: el principio de bondad y maldad, por ejemplo. El doble resulta aquella entidad idéntica a la real, situación que produce confusión entre el original y su copia. En el caso de “Niebla de invierno” es más una proyección mental; involucra una dimensión que se enfoca en la dualidad interna del sujeto. Así, podemos comprenderla a dos niveles. En el primero, Neville le construye una doble a Isabelle Leclair, doble que, desde los intereses del narrador, termina desplazando a la original, pues se habrá de encontrar con ella —es lo que imagina—, más allá de haber tenido noticia que existe otra, la original, que se encuentra en cama enferma e incapacitada de valerse por sí misma. No obstante, en un segundo nivel, la Isabelle de las cartas, la que surge de la pluma de Neville, es, a su vez, su doble. (ver figura 1)



El segundo doble es la exteriorización de la escisión de su yo; el doble es la manifestación de un yo interno de carácter espectacular. Estamos ante una imagen espectacular, en tanto simulacro.³

Ante la disolución de las certidumbres en la posmodernidad, todo aquello que se vive, que se observa no es más que una imagen, una representación, en el interior de una sociedad de mercado-consumo. El espectáculo se impone en estos mundos cinematográficos y se extienden a la realidad del protagonista. De allí que, en este contexto de crisis permanente de su identidad (posmoderna) el protagonista, al no tener metarrelato, establece un émulo: el cine, casi como un paso natural. El otro-yo de Neville, Isabelle Leclair, es justamente parte de las industrias culturales. La Isabelle recluida en el sanatorio fue una diva del cine, actriz-protagonista de dos filmes (*Niebla de invierno* y *Sueños prohibidos*); el cine, espectáculo por definición y asociado a la cultura de masas, al consumo cultural, es una representación, es una ficción; ficción que dirige un director, sobre la base de un guion. Lo señalado no es poca cosa. En un contexto de simulacro de la vida, el protagonista recurre a otro simulacro: el cine. Es más, Neville, a su vez, pone en marcha una estrategia similar, es el director y guionista de una historia que involucra a la Leclair “real” y la convierte, nuevamente, en la “actriz” de la historia que cuenta. Puede controlar la historia desde la escritura, puede ficcionalizar. La realidad no le permite esto. Por su parte, la distancia física con la Leclair de las cartas lo mantiene a segura distancia, pues a través de la ficción controla la construcción de la trama; al punto que en algún momento del relato la ficción envuelve al narrador-autor; se

³ Sobre el carácter espectacular de la sociedad contemporánea, ver Debord (2012); sobre el concepto de simulacro, Baudrillard (2002).

entregará a la ficción, y concertará una reunión con su doble-Leclair. Para Neville la ficción es más segura y apetecible que lo real.

Este sujeto, marcado por la soledad, solo puede establecer el diálogo consigo mismo, con la parte oculta de su yo, con su otro, su doble, que proviene del subconsciente. El sujeto, de esta manera, se encuentra escindido entre su elemento consciente e inconsciente (tópico también clásico del fantástico). Esta confrontación, Neville la vive, aparentemente, como un encuentro feliz, que se adivina disolverá los límites entre los órdenes de lo natural y lo sobrenatural en su mente. Esta felicidad, en realidad, es una manifestación de su libertad irrestricta posmoderna, que conlleva, en el plano de la interioridad del sujeto, a una violencia consigo mismo, a una identidad alterada. Desde una entrada complementaria, la disconformidad ante el sistema que se ha señalado párrafos arriba no se canaliza hacia una confrontación externa sino que la violencia se desencadena en su interioridad, llevándolo a una crisis de carácter psicológico al no poder procesar esa realidad. Una huida hacia lo interior, un interior caótico que terminará absorbiéndolo a través de la ficción.

A partir de lo señalado, se evidencia que *la escritura* sirve para elaborar una ficción que complace al narrador. Escribir cartas, recurrir a la ficción, es la forma que posee el narrador de intentar escapar del estado de abulia, de lo rutinario y el aburrimiento que produce lo igual, lo idéntico, la sociedad de la positividad. “Mi vida es tan burda que me avergüenza hablar de ella” (66), afirma el narrador.

Esta relación con la escritura se entrevé, también, en su apego al cine, específicamente al de Leclair. Escritura y ficción van de la mano. Augustus habrá de mencionar que para su diva ha inventado mentalmente miles de películas e incluso ha escrito algunos argumentos: *La danza de la muerte*, *Los condenados* (en un guiño metaficcional) y *la Última cruzada*. Es más, existe un correlato entre escritura – ficción - cine. Cuando la conciencia de la artificialidad de la escritura-creación de las cartas de Leclair no se pone en duda, se describen las películas desde una posición de espectador. Verbigracia, el recuerdo de una escena de tiroteos en *Niebla de invierno* en la que Leclair consuela a su amante en sus últimos momentos. Más adelante, cuando el ritmo de las cartas progresa y no se distingue la artificialidad de las mismas y las misivas se asuman reales, finalmente pretenderá fundirse con la ficción cinematográfica a través de la escritura. Por ejemplo, en la proyección de su encuentro, irían al cine y la escena anterior sería actuada nuevamente, pero esta vez el papel de amante recaería en Neville. Ficción que este asume como una historia de amor y nostalgia.

La escritura de cartas se emparenta, también, con la metaficción, un recurso recurrentemente visitado en la narrativa posmoderna, que involucra tanto la representación del acto de escritura como la puesta en duda de dicha representación.⁴ De ello, se desprende que la credibilidad del narrador

⁴ Lauro Zavala (2005) señala que la escritura metaficcional es un cuestionamiento de la literatura como representación de la realidad. En su lugar, la literatura habrá de convertirse en un ámbito autónomo, tanto lingüística como literariamente. De esta manera, la metaficción diegética tiene como estrategia principal la de “convertir al acto de leer o escribir en el tema de la misma narración” (86).

también se cuestiona. En general, todo lo relatado es parte de la escritura de Neville; no solo el mismo soporte de la carta, sino la historia que se relata es parte de la ficción elaborada por el narrador-protagonista. Son dos las marcas que permiten afirmar esta situación. La primera, el comentario de Jewel cuando entrega una de las cartas: “Otra vez andamos con los antiguos jueguitos, Auguste” (65), dice. La segunda, la misma anotación de Neville, quien al recibir las supuestas cartas reales de Leclair señala que entre estas y sus falsificaciones apenas la firma es diferente.

En el relato, este juego metaficcional posee dos niveles. En el primero, la escritura de Neville crea una ficción de la que él es consciente y que, por tanto, cumple una función complementaria al plano real de su vida. Es consciente que aquello que escribe es ficción. Desde esta entrada, el tópico de la escritura de ficción –en sentido extenso puede llamarse la literatura, o más exactamente la creación- es tema relevante, pero, más exactamente, lo es el de su insuficiencia. Ciertamente, esta insuficiencia es paradójica. Pues, en un segundo nivel, si bien no le basta y necesita acceder a lo real, a la misma Leclair, rescatarla y vivir, cual un film, escenas juntos, este acceso es una proyección a través de la escritura. La escritura es un medio para superar una carencia (la soledad), pero, a la vez, un proceso insuficiente. En otras palabras, la escritura es insuficiente, pero lo único que tiene para salvar esa “insuficiencia” es la misma escritura.

Conforme avanza la narración la distancia del protagonista con su creación va amenguando hasta que realidad y ficción se hacen indistintas. De esta manera, en este segundo nivel, la proyección involucra la unión de realidad y ficción, a través de la unión entre el espectáculo cinematográfico y la propia vida de Neville, quien ingresaría a ese mundo al ser parte de una historia que él mismo está construyendo. No obstante, debemos recordar que esta proyección no se produce en el plano natural del mundo representado, sino en la mente del narrador. De ello, se puede concluir que el sujeto se encuentra en un estado de identidad alterada, y exterioriza alguna patología psicológica: posiblemente sea un mitómano que linda, peligrosamente, la esquizofrenia.

5. Reflexiones de salida

1. *Los condenados* de Moisés Sánchez Franco debe incluirse, primero, en la narrativa posmoderna peruana, en tanto la *episteme* posmoderna recorre el libro. En esa medida, la sensibilidad problemática del sujeto posmoderno resulta una de las entradas más fructíferas para explorar los mundos representados de este conjunto de cuentos. Desde allí, se puede incluir en géneros más específicos como la literatura fantástica, en tanto resulta la matriz en su escritura, junto a los elementos literarios asociadas a ella, al igual que, cabe señalar, otros de corte posmoderno. Y, más exactamente, en la literatura fantástica posmoderna, más allá de sus formas clásicas. Lo que se hace común a este tránsito fluido por distintos paradigmas de lo fantástico –y por las rutas de lo seudofantástico, como se

ha señalado-, lo que otorga unidad al conjunto de cuentos *Los condenados* es la exploración de la condición humana en nuestra contemporaneidad.

2. El cuento “Niebla de invierno” es una clara muestra de lo sostenido, ya que este parte de estrategias narrativas, en su mayoría, vinculadas a lo fantástico para ofrecer un mundo en el que el sujeto atraviesa por una crisis identitaria que lo sume en un perpetuo estado de alteración, en el que se enfrenta, en una sociedad marcada por lo positivo, no con el entorno, sino con su propia interioridad; sumido en un exceso de individualidad. Con tópicos clásicos como el tema del doble, junto a una exploración metaficcional de los límites –o más exactamente, ausencia de límites- de la creación narrativa. Este relato calza mejor dentro de aquello que David Roas (2011) denominó el seudo-fantástico y, específicamente, el *fantasmatique*. Los derroteros de una mente alucinada por la soledad desemboca en una búsqueda desesperada por comunicarse con alguna persona a la altura de su sensibilidad, lo que, al fin de cuentas, resulta una forma otra de comunicarse consigo mismo.

3. La breve obra de Moisés Sánchez Franco ofrece la posibilidad de explorar los fluidos caminos que el dialogo de géneros y subgéneros literarios produce, sin circunscribirlo solo a una ruta. Práctica vinculada con la literatura posmoderna, que dialoga incesantemente con géneros definidos para circular entre ellos y, en algunos casos, problematizarlos. Si tomamos en cuenta los cuentos fantásticos de Sánchez Franco, que definen en general *Los condenados*, dada su propuesta, resulta complicado incluirla, exactamente, en las tipologías propuestas sobre lo fantástico en la literatura peruana, y recupera, más bien, la línea existencial de los años cincuenta para reformularla a partir de la *episteme* posmoderna. Sea una u otra vía – o sea ambas, mucho más posmoderno para el caso- queda en mano de los críticos revisarlo con la atención que amerita, revisarlo en toda la extensión de su apuesta literaria.

* **Jorge Terán Morveli** (Lima, 1976). Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales, y Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad, y del área de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Con estudios de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Unidad de Postgrado de la UNMSM. Codirigió la revista de literatura y cultura *Lhymen*. Es colaborador de diversas revistas especializadas. Sus intereses académicos giran en torno a las literaturas orales y la narrativa andina contemporánea. Ha publicado: *Literaturas regionales. Narrativa huaracina reciente* (2013) y *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura* (2008). Y ha editado el volumen *Cuadernos Urgentes: Julián Pérez Huaranca* (2018).

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Cairós.
- Bauman, Zygmunt (2010). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda, Luis H. (2004). *Casa de Islandia*. Lima: Estruendomudo.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Fernández, Yeniva (2015). *Siete paseos por la niebla*. Lima: Campo Letrado.
- Foucault, Michel (1981). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gamboa, Jeremías (2007). *Punto de fuga*. Lima: Alfaguara.
- Güich Rodríguez, José, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí Gonzales (2016). *Del otro lado del espejo: La narrativa fantástica peruana*. Lima: Universidad de Lima.
- Gutiérrez, Miguel (2014). *Narrativa peruana del siglo XXI: hacia una narrativa sin fronteras y otros textos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Han, Byul-Chun (2016a). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Han, Byul-Chun (2016b). *La sociedad de la transparencia*. Buenos Aires: Herder.
- Han, Byul-Chun (2016c). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Honores, Elton (2017). *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Lima: Polisemia.
- Honores, Elton (2016). "Moisés Sánchez Franco. Los condenados. Lima: Agalma, 139 pp.". *Iluminaciones*, 29 de octubre de 2016. <http://eltonhonores.blogspot.pe/2016/10/mois-es-sanchez-franco-los-condenados.html>.
- Honores, Elton (2010). *Mundos imposibles: Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora.
- Iparraguirre, Alexis (2006). *El inventario de las naves*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lipovetsky, Gilles (2015). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Louyer, Audrey (2016). *Pasajes de lo fantástico: Propuesta de teoría para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones.
- Lozano Mijares, María Del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: ArcoLibros.
- Liotard, Jean Francois (2000) [1979]. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Nieto, Omar (2015). *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM.
- Piña, Cristina (2008). *Literatura y (pos)modernidad: Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos.
- Roas, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ArcoLibros.
- Roas, David (2011b). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.
- Rubio, Douglas (2006). *Paul Newman y otros relatos*. Lima, Andesbooks.
- Sánchez Franco, Moisés (2016). *Los condenados*. Lima: Agalma.
- Todorov, Tzvetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Yushimito, Carlos (2006). *Las islas*. Lima: [sic] libros.
- Zavala, Lauro (2005). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Libro en línea disponible en <https://www.researchgate.net/publication/261760736> [Consultado el 10 de enero de 2017].