

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**Las ficciones y la vida: Los mundos narrativos
en *Muñequita linda* de Jorge Ninapayta**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Lengua y
Literatura

AUTOR

Luis Jaime DÍAZ MELENDEZ

ASESOR

Rubén Dorian ESPEZÚA SALMÓN

Lima – Perú

2017

A mi esposa y a mi hijo

LAS FICCIONES Y LA VIDA: LOS MUNDOS NARRATIVOS EN *MUÑEQUITA LINDA* DE JORGE NINAPAYTA

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO PRIMERO	
RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>MUÑEQUITA LINDA</i>	22
1.1 Biobibliografía	23
1.2 Los primeros cuentos	29
1.3 La crítica frente a <i>Muñequita linda</i>	38
1.4 Los cuentos en antologías	50
1.5 Última producción literaria.....	56
CAPÍTULO SEGUNDO	
TEORÍAS DE LA FICCIÓN LITERARIA.....	63
2.1 La dimensión antropológica y cognitiva de la ficción.....	64
2.1.1 Las raíces antropológicas de la ficción	65
2.1.2 La ficción como dispositivo cognitivo	70
2.1.3 Algunas propuestas de los creadores.....	74
2.2 La semántica ficcional de los mundos posibles.....	80
2.2.1 El marco de mundo único	81
2.2.2 El marco de los mundos posibles	84
2.2.3 La construcción de los mundos narrativos	95
2.2.4 La semántica intensional	104
2.3 La inmersión en los mundos ficcionales.....	111
2.3.1 Las teorías sobre la inmersión	112
2.3.2 La inmersión espacial	122
2.3.3 La inmersión temporal	126
2.3.4 La inmersión emocional	128
CAPÍTULO TERCERO	
LA SEMÁNTICA FICCIONAL DE LOS MUNDOS POSIBLES EN <i>MUÑEQUITA LINDA</i>	130
3.1 El marco de los mundos posibles en <i>Muñequita linda</i>	131
3.1.1 Los postulados de los mundos ficcionales en <i>Muñequita linda</i>	131
3.1.2 Las características de los mundos ficcionales en <i>Muñequita linda</i>	134
3.2 La construcción de los mundos narrativos en <i>Muñequita linda</i>	137
3.2.1 Las categorías narrativas en <i>Muñequita linda</i>	137
3.2.2 Las modalidades narrativas en <i>Muñequita linda</i>	183
3.3 La semántica intensional en <i>Muñequita linda</i>	195
3.3.1 La función de autenticación en <i>Muñequita linda</i>	196
3.3.2 La función de saturación en <i>Muñequita linda</i>	204
CAPÍTULO CUARTO	
LA INMERSIÓN EN LOS MUNDOS FICCIONALES DE <i>MUÑEQUITA LINDA</i>	210
4.1 La inmersión espacial en los mundos ficcionales de <i>Muñequita linda</i> .	211
4.2 La inmersión temporal en los mundos ficcionales de <i>Muñequita linda</i> .	219

4.3. La inmersión emocional en los mundos ficcionales de *Muñequita linda* 231

CAPÍTULO QUINTO

UNA POÉTICA DE LA FICCIÓN IMPLÍCITA EN *MUÑEQUITA LINDA* 239

5.1. ¿Por qué las ficciones literarias? 241

5.2. Las ficciones y la vida 245

6. CONCLUSIONES 254

7. BIBLIOGRAFÍA 257

8. ANEXOS 272

+

INTRODUCCIÓN

Jorge Ninapayta de la Rosa (Nasca, 1957-Lima, 2014) es un escritor especialmente sensible y dotado para la reflexión sobre los límites entre la *ficción* y la *vida*; sobre los alcances que tiene la buena literatura para desvelar aspectos particulares de la condición humana. Sin temor a exagerar, podemos afirmar que es uno de los mejores escritores peruanos de las últimas décadas y uno de los grandes maestros del cuento hispanoamericano; un creador de ficciones que ha dejado una obra literaria que se condice bien con su vida: «breve, destilada y pulcra» (Llaque, 2014). Ninapayta, con un puñado de cuentos, brindó solo una obra de acabada perfección formal y de una riqueza de sentidos que ha sido reconocida por la crítica especializada.

Ninapayta es uno de esos descubrimientos que parece reservado para, como dice una frase trillada, los amantes de la buena literatura. Es uno de

aquellos autores casi secretos que viven su vocación hacia el interior, en la soledad de la lenta creación y la autoexigencia; de aquellos que viven alejados del relumbrón de la fama efímera o que buscan la polémica para poder figurar. Ninapayta es uno de esos constructores de ficciones, de aquellos orfebres de la palabra que con la paciencia y el talento como puntales van trabajando en silencio. Estamos hablando de una clase de escritores que están ahí, pero que no son valorados en su real dimensión, en la difusión que si fuera a la par de la calidad de su obra serían mucho más reconocidos que otros autores enaltecidos por el marketing del momento. Pertenece a un selecto grupo de autores de una obra breve, de una obra marcada por la propia autoexigencia creativa, por su distanciamiento de los círculos literarios, por la convicción de que en el recuento de la literatura son los que quedarán. Son pocos, pero son. En la literatura peruana podemos emparentar a Jorge Ninapayta con Eleodoro Vargas Vicuña, Luis Loayza y Antonio Gálvez Ronceros; obras como *Ñahuin*, *Taita Cristo*, *El avaro*, *Otras tardes* o *Los ermitaños* van en la línea de *Muñequita linda* por su exigencia, brevedad y maestría. Tal vez el designio sea que esas obras maestras de nuestra literatura, poco difundidas, poco vistas en el panorama de nuestra historia literaria, sean para un selecto grupo de privilegiados involuntarios que caen, y ojalá sigan cayendo, en las redes de la buena literatura.

Muñequita linda, publicado en setiembre de 2000, fue considerado como el mejor libro de cuentos de aquel año y uno de los mejores de la década del noventa; y Jorge Ninapayta, un cuentista excepcional que supo esperar pacientemente para dar en su primer libro una muestra de madurez y calidad literarias sorprendentes. En realidad, *Muñequita linda* fue un libro antológico

que recogía un racimo de cuentos esparcido en revistas que habían cosechado los más importantes premios de cuento del Perú y el extranjero. Desde el intenso relato “Mi hermano Alberto” (primer premio del Concurso Literario de Cuento Jorge Luis Borges 1987), pasando por el ya legendario “Gabriel García Márquez y yo” (primer premio de El Cuento de las 1,000 Palabras de 1994 de la revista *Caretas*) hasta su consagración internacional con “Muñequita linda” (Premio Juan Rulfo convocado en París en 1998). También ganó el primer premio de cuento en los Juegos Florales de la Universidad Católica en 1992, fue finalista del Copé de Cuento de 1996 y primer premio del concurso Julio Ramón Ribeyro de 1998. La crítica fue unánime al considerar a *Muñequita linda* como una gran aparición en el panorama de la literatura peruana de finales de siglo. Marcos Martos señalaba que de los diez cuentos del libro «todos son, sin asomo de exageración, antologables. Son gemas literarias de un oríndice de la palabra» (207); González Vigil sentenciaba que «prácticamente todos sus cuentos son admirables, por el ingenio de la trama y el esmero de la prosa» (2001: 450). Para medir la real dimensión de su obra cuentística hay que señalar que dos de sus relatos, “Muñequita linda” y “García Márquez y yo”, aparecieron en las principales antologías del cuento peruano: desde la ya célebre selección preparada por González Vigil, *El cuento peruano 1990-2000*, pasando por la masiva edición que Peisa-El Comercio preparó en su *25 cuentos peruanos* en 2001 y la que editara Ricardo Sumalavia sobre el cuento en la Universidad Católica. Pero la consagración internacional llegó cuando “Muñequita linda” fue incluido en la consagratoria y ya célebre selección que cada cierto tiempo actualiza Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano* (México, Fondo de Cultura Económica, 2003). Ninapayta figura al lado de los

grandes cuentistas de nuestra región como Quiroga, Borges, Rulfo, García Márquez, Cortázar y Onetti. Además en 2007, seis de sus cuentos fueron traducidos al italiano en el libro *Bambolina bella e altri racconti*.

Es importante señalar que la obra narrativa publicada por Jorge Ninapayta —los cuentos de *Muñequita linda* (2000), la novela corta *La bella y la fiesta* (2005) y el póstumo *El arte verdadero y otros cuentos* (2015)— son solo una parte de la producción real del autor. Ninapayta era un escritor que tenía unos exigentes patrones estéticos y que no se hacía problemas en desechar ficciones narrativas que consideraba no aptas para su publicación. Tras su lamentable partida, en junio de 2014, dejó varios proyectos literarios inconclusos: muchos cuentos de variable extensión así como una ambiciosa novela.

Luego de esta sumaria presentación de nuestro autor, Jorge Ninapayta, y nuestro libro objeto de estudio, *Muñequita linda*, dispondremos en tres apartados la presente introducción. En primer lugar, se abordarán ciertos aspectos en los que se fundamenta nuestro marco teórico: las nociones y los enfoques sobre la ficción. A continuación se presentarán los objetivos, la hipótesis, la metodología de estudio y el resumen de cada uno de los capítulos en que está estructurada la investigación. Finalmente se hará mención a los agradecimientos y otras consideraciones en la elaboración del presente trabajo.

I

¿Por qué *Las ficciones y la vida*? Porque existen ciertas obras maestras de la literatura que abordan ciertos fenómenos profundos, complejos y arquetípicos de la condición humana. Son esas construcciones ficcionales de la

literatura las que nos acercan, fascinándonos por el hechizo de los mundos que se van desvelando a nuestro entendimiento, a aspectos de gran trascendencia para entender esta vida que nos ha tocado en suerte vivir. A esta *vida*, la real y encorsetada dentro de los límites de nuestra condición, a la que las *ficciones* le han agregado un dispositivo de gran importancia para comprender, compensar, extender y dar sentido a lo que desde nuestras circunstancias vitales nos es dado experimentar.

Estas creaciones ficcionales, las de la buena literatura, se adentran en los más minúsculos intersticios de la realidad para dar cuenta de aspectos que nos son tan propios; Sábato lo señala cuando afirma que la literatura es «la forma —quizá la más completa y profunda— de examinar la condición humana» (2006: 7). Podríamos pensar en diversos temas que son abordados desde ángulos tan personales por los creadores de esas ficciones y que se hacen universales cuando sus símbolos dan con el lector que los ha de descifrar. Temas como el de la pasión amorosa de la juventud y el desencanto de la adultez en relatos como “Una estación de amor” de Horacio Quiroga; el de la crueldad en un cuento tremebundo como “El infierno tan temido” de Juan Carlos Onetti; de lo absurdo de nuestra existencia y lo que nos tiene deparado el destino, como en “Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez; el de los deliciosamente prohibidos descubrimientos de la adolescencia y los recuerdos que los magnifican en “Malos modales” de Fernando Ampuero; del sentido del amor y el sufrimiento que encontramos en “Otras tardes” de Luis Loayza. Luego de leer esos relatos, luego de haber extendido nuestros propios mundos dentro de esos creados de palabras, ya no regresamos igual a esta vida que nos ha tocado. Somos de alguna manera

diferentes cuando recordamos esos personajes, esos lugares o esos episodios por donde se desarrolló la ficción literaria. Ciertos sentimientos, emociones, miedos o anhelos al pasar por el tamiz de las ficciones señaladas nos hacen comprender cabalmente los alcances de las grandes creaciones literarias, las de la buena literatura que justamente lo es porque nos pone a disposición un entendimiento casi exclusivo, una verdad que no encontraríamos en otro acercamiento a la realidad.

Quizás el cuento sea el primero de los géneros literarios, acaso el que junto a la poesía tienda más hacia la perfección y el que deja una huella mucho más duradera en la memoria. Detrás de su aparente naturalidad y sencillez se esconde un complejo trabajo técnico al que un puñado de consumados artistas de la brevedad han alcanzado en su total dimensión. Harold Bloom (2009) inscribe a la cuentística en dos tradiciones: la de Chéjov por un lado; la de Poe, Kafka y Borges por el otro. Más allá de separaciones teóricas, lo que valdría es revivir los mundos breves pero a la vez profundos de los maestros del cuento. Aparte de los referentes mencionados se puede señalar a Maupassant, Gógol, Hawthorne, Melville como autores ineludibles del siglo XIX; al magistral *Dublineses* de Joyce, a Fitzgerald, Hemingway o el mismo Faulkner. En el siglo XX, en Estados Unidos podemos encontrar a autores fundamentales como John Cheever, Raymond Carver, Richard Ford o a las cuentistas Katherine Anne Porter, Eudora Welty o Flannery O'Connor. En el ámbito hispanoamericano resaltan otros maestros del género breve como Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo. Ya en el panorama literario peruano podríamos destacar a Abraham Valdelomar, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón

Ribeyro, Luis Loayza, Antonio Gálvez Ronceros, Alfredo Bryce Echenique, Edgardo Rivera Martínez, Guillermo Niño de Guzmán y Fernando Ampuero. De esta arbitraria lista de autores se puede colegir que el cuento como género literario tiene un importante desarrollo en los dos últimos siglos y que, a pesar de no tener la difusión masiva de la novela, es uno de los medios en el que se abordan fundamentales aspectos de la condición humana. Justamente por su breve extensión, el escritor de cuentos debe llegar a construir mundos que aspiren a la perfección formal y que causen un efecto fulminante en el lector. Todo buen cuento debe contar una historia completa en sus breves páginas y que en el tiempo de su lectura logre alcanzar las fibras más íntimas del entendimiento y el placer estéticos.

Creemos que los cuentos que conforman *Muñequita linda* abordan trascendentales cuestiones de nuestra condición humana. Temas como el amor, la angustia, la esperanza, el sufrimiento, la marginalidad y otros más se presentan en cada uno de estos relatos y nos hacen comprender de alguna manera lo que somos o lo que podemos ser. Cuando nos sumergimos en la atmósfera opresiva de un relato como “Mi hermano Alberto” *sentimos* lo mismo que el muchacho y su madre al buscar al familiar tan querido, estamos en el territorio de la angustia en la que solo nos queda inventarnos a esa desaparición, solo nos queda creernos que aún hay una esperanza, que aún podemos enfrentar a la certeza del dolor. O cuando somos cómplices del narrador y protagonista del cuento “Las cartas” cuando quiere que la otra persona en la cual se proyecta no pierda la oportunidad de vivir una felicidad que, aunque ilusoria, es la que la hace vivir de verdad. O tal vez vivir aquel “Regreso a casa” que es un regreso a nuestro pasado, a nuestras razones y

decisiones que nos movieron y forjaron nuestro rumbo, anhelamos prevenirnos de aquello, como en un desdoblamiento. Estos ejemplos solo son una muestra de las temáticas que en cada uno de los diez cuentos de la colección nos adentran a querer explorar nuestra condición humana.

«¿Por qué los seres humanos se entregan a las actividades ficcionales y por qué consumen con tanta fruición las ficciones creadas por sus congéneres?» se pregunta Jean-Marie Schaeffer (2002: xx). ¿Cuál es el origen de las ficciones?, ¿cuál es la función que cumplen en nuestra sociedad moderna? Estas y otras interrogantes nos obligan a plantear reflexiones, siempre tratando de andar con paso cauteloso por estos complejos mundos llenos, muchas veces, de divergencias y contradicciones.

La ficción es uno de los temas de estudio y reflexión más inquietantes y seductores de estos últimos años en el pensamiento científico y en el ambiente cultural. Garrido Domínguez, uno de los principales estudiosos de la teoría de la ficción, aborda el análisis de esta compleja cuestión desde una perspectiva diacrónica y afirma que la noción de ficción, en sus diversas manifestaciones, «ha entrado a formar parte del horizonte intelectual de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI y es objeto de estudio en este momento por parte de numerosas disciplinas: Filosofía, Lingüística, Sociología, Neurología, Psicología, Antropología, Evolucionismo, Teoría literaria, etc.» (2011: 10). ¿Por qué justamente en estos tiempos que vivimos se ha enfatizado el interés, como en ninguna otra época, por la ficción? Existen algunos indicadores como la crisis del sujeto, las difuminadas fronteras entre realidad y ficción, la tecnología que ha promovido la virtualización del mundo, corrientes como la deconstrucción, etc. ¿Por qué la noción de ficción llama la atención de una

amplia gama de la comunidad intelectual, y a los consumidores de ella nos plantea siempre complejas incertidumbres? Pozuelo Yvancos parece respondernos con palabras muy sugestivas: «De entre las muchas formas y modalidades que la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio, posiblemente ninguna haya tenido y tenga consecuencias tan trascendentales como la ficción» (11). Es importante aclarar que el concepto de ficción es más amplio que lo literario; Pozuelo Yvancos propone como una de sus tesis que «el dominio de lo ficcional comprende la totalidad de lo literario [...] Si la ficción y la literatura no son conjuntos idénticos es porque el primero es más amplio que el segundo» (12). Eso lo podemos comprobar al pensar en actividades ficcionales no literarias como el cine, los seriales televisivos, incluso la llamada realidad virtual que la tecnología viene desarrollando cada vez más. En este estudio nos centraremos en las ficciones producidas en el campo de la literatura, aquellas levantadas con la palabra y consumidas de forma escrita.

Aunque las reflexiones sobre la ficción se inician en el mundo antiguo con Platón y Aristóteles —con algunos casos posteriores como el de Sydney o Cervantes— es en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI donde se puede considerar que hay una eclosión sobre los estudios que se acercan a la noción de ficción. Garrido Domínguez (2011: 58-62) hace un recuento de los principales enfoques o paradigmas sobre la ficción que en su diversidad muchas veces genera conflictividad teórica. El enfoque *retórico-formal* alude a los procedimientos de que se vale la ficción a la hora de contar una historia; se relaciona con el estructuralismo y la narratología que, a pesar de las críticas recibidas, deja un aspecto fundamental: hacernos entender que la ficción pasa

por el lenguaje en forma de texto. El paradigma *pragmático* examina el discurso ficcional como un acto de habla y las circunstancias que acompañan a su realización, dando énfasis en el papel de los participantes y en la cuestión de la referencia. El enfoque *constructivista* alude a los mundos de ficción como realidades construidas a partir de materiales previos o datos sensoriales; los mundos ficcionales no deben considerarse copia de un mundo previo, estos mundos no son realidades descritas sino construidas. La propuesta *mimético-realista*, una de las más antiguas, a pesar de las fuertes corrientes en contra se mantiene en los marcos teóricos renovándose y adaptándose con aportes valiosos como los de Ricoeur. Aquí se analizan las relaciones entre literatura y realidad y las inevitables referencias que los mundos ficcionales hacen a la realidad. Finalmente, el paradigma de la *Nueva Ficción* o la *realidad virtual* se ocupa de la creciente presencia de la ficción en el marco de la vida cotidiana, centrándose en el papel de lo virtual en campos como la medicina, la economía, la enseñanza, etc. afirmando que la virtualidad es una parte de lo que conocemos como realidad total.

A partir de lo anterior, podemos colegir que el intento de abordar la noción de ficción es muy amplio y complejo, por tanto no podríamos dar cuenta cabal de todas las propuestas y enfoques derivadas de ellas. Tendríamos que tomar en consideración cuestiones como la narratología, la semántica, la antropología, solo por mencionar algunas y tal vez rozar otras disciplinas como la cognición, la realidad virtual, la neurología, la psicolingüística, el constructivismo, etc. Este carácter multidisciplinario nos lleva a la conclusión de la dispersión teórica en la cual están inmersas las nociones de ficción o

ficcionalidad y que puede llevar a una incomunicación al proyectarse en campos demasiado extensos para una perspectiva particular de estudio.

Siendo conscientes de nuestras limitaciones, abordaremos la noción de ficción centrándonos en tres aspectos: el *enfoque antropológico-cognitivo de la ficción*, la *semántica ficcional de los mundos posible* y la *inmersión en los mundos ficcionales*. Estos serán los instrumentos teóricos básicos que aplicaremos a la colección de cuentos *Muñequita linda* de Jorge Ninapayta.

La ficción literaria es un fenómeno humano y es una necesidad antropológica, además de un gran dispositivo cognitivo. La literatura se inserta dentro de la realidad para transmitir un tipo especial de conocimiento. ¿De qué manera podemos decir que el ser humano tiene esa necesidad de las ficciones? ¿De qué manera las ficciones literarias pueden cumplir esa necesidad de los seres humanos? ¿A qué tipos de conocimientos nos pueden conducir las ficciones literarias? Partiremos de las reflexiones y los conceptos establecidos por Wolfgang Iser (1997), Jean-Marie Schaeffer (2002), José María Merino (2002 y 2009), Mario Vargas Llosa (2002 y 2010) y Ernesto Sábato (2006); y tendremos a la vista las referencias que hacen Antonio Garrido Domínguez (2011) y Jorge Valenzuela Garcés (2013) a los autores mencionados.

La semántica literaria estudia el significado de los textos literarios. El paradigma semántico se ocupa de cómo son los mundos ficcionales por dentro: cuál es su naturaleza, cómo están contruidos, qué leyes regulan su funcionamiento y, en especial, cuál es la relación que mantienen con la realidad convencional y cómo se puede acceder a ellos desde este. La propuesta de Lubomír Doležal parte de una fuerte crítica a los postulados miméticos;

posteriormente plantea la semántica de la ficcionalidad que tiene como base a la teoría de los mundos posibles. Aunque es oportuno aclarar que esta negación del carácter mimético no corta los vínculos entre la realidad y la ficción. Esta semántica ficcional de los mundos posibles contempla un intercambio bidireccional: «en una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con “materiales” extraídos de la realidad; en la dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad» (1999: 11). Estas consideraciones se complementan con las funciones de la semántica intensional que miden la densidad de los mundos ficcionales y sus relaciones de verdad.

La inmersión en los mundos ficcionales busca responder a interrogantes, muchas veces de ellas paradójicas, de cómo el lector se sumerge en mundos contruidos solamente con palabras, qué hace que llegue a sentir emociones mientras lee un texto o por qué, a pesar de ya conocer el desenlace de una historia, vuelve a leer con el mismo placer un libro. En los últimos años se ha dado revaloración a al concepto de inmersión desde la óptica de los mundos posibles y presenta un campo fértil para los acercamientos a los estudios sobre narración literaria y no literaria.

II

En el intento de abordar un análisis de los fenómenos literarios debemos tener en cuenta a Doležel cuando señala el acercamiento en «una doble perspectiva: como elementos individuales de una obra literaria y como elementos universales de una teoría sistemática» (1999: 11). Bajo esta premisa

intentamos conducirnos, profundizando en lo particular que propone *Muñequita linda* y lo general del *enfoque antropológico y cognitivo de la ficción*, la *semántica ficcional de los mundos posibles* y las teorías sobre la *inmersión en los mundos ficcionales*. Aunque también es pertinente no olvidar a Doležel que advierte que «es bien sabido que en el ámbito de la literatura, ninguna norma está a salvo» (1997: 116). Debemos ir con tiento por los caminos de estos complejos, pero apasionantes temas.

A partir de los instrumentos teóricos mencionados, esta tesis se plantea cuatro objetivos. En primer lugar, aplicar los conceptos de la semántica ficcional de los mundos posibles a los cuentos de *Muñequita linda* para demostrar que se cumplen sus postulados y características. El segundo objetivo es analizar la construcción de sus mundos en relación a sus categorías y modalidades; y utilizar la semántica intensional en sus funciones de autenticación y saturación. El tercero es analizar los mundos ficcionales de *Muñequita linda* mediante la teoría de la inmersión ficcional en sus tres clases: espacial, temporal y emocional. El cuarto objetivo es demostrar que en *Muñequita linda* las nociones de ficción no solo son un instrumento teórico aplicativo ni un motivo temático, sino que en la mayor parte de los cuentos del libro se manifiesta de manera implícita una *poética de la ficción*. Es decir, que muchas de las cuestiones sobre la ficción se resuelven en los mismos mundos ficcionales de los cuentos.

La hipótesis general que articula este trabajo, y que ya se menciona en el cuarto objetivo, es que en los cuentos de *Muñequita linda* se manifiesta de manera implícita una *poética de la ficción* que no es solo un motivo temático, sino un eje articulador de su propuesta literaria.

Poniendo énfasis en la teoría de la ficción, la metodología empleada es interdisciplinaria ya que toma aspectos de la semántica, narratología, antropología, psicología y filosofía. Con estas herramientas teóricas analizamos cada uno de los mundos ficcionales construidos y buscamos que la narrativa de Jorge Ninapayta, y en particular los cuentos de *Muñequita linda*, queden abiertos a nuevas dimensiones de sentido y pueda descubrirse la complejidad de una obra literaria de acabada perfección formal y de una intensa riqueza de sentidos.

El presente trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primero de ellos, “Recepción crítica de *Muñequita linda*”, se abordarán los antecedentes de nuestro estudio en cuestión. Iniciaremos con un bosquejo biográfico de Jorge Ninapayta para establecer las coordenadas contextuales en las cuales está inscrita su obra literaria. A continuación haremos un recuento de sus primeros cuentos publicados en revistas que generaron una cantidad importante de reconocimientos de la crítica especializada a través de premios literarios nacionales e internacionales. Luego nos centraremos en la recepción crítica propiamente dicha del libro de cuentos *Muñequita linda*; este libro generó un entusiasmo inhabitual en el ambiente literario y la crítica fue casi unánime al considerarlo como uno de los más importantes del año e incluso la década y a su autor como a un consumado cuentista que entregaba en su primera publicación una obra de madurez completa. Posteriormente haremos referencias a las principales antologías de cuentos en los que el nombre de Jorge Ninapayta era cada vez más reconocido; entendemos este periodo como el de la consagración de Ninapayta como un escritor de antología. Finalmente, señalaremos algunas consideraciones en relación a su última producción

literaria, las repercusiones de su fallecimiento a mediados de 2014 y su obra póstuma.

En el capítulo II, “Teorías de la ficción literaria”, se presentará el marco teórico que utilizaremos para el posterior análisis de los mundos narrativos de los cuentos de *Muñequita linda*. Este capítulo, a su vez, está estructurado en tres apartados. En primer lugar, se establecen los fundamentos de la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción según los postulados de Iser y Schaeffer; los cuales serán complementados con algunas propuestas de los propios creadores, tales como Merino, Vargas Llosa o Sábato. A continuación abordaremos las propuestas de la semántica ficcional de los mundos posibles siguiendo principalmente los postulados de Doležel en relación a la construcción de los mundos ficcionales y a la semántica intensional. Finalmente tomaremos en consideración la poética de la inmersión ficcional según la propuesta de Ryan.

En el tercer capítulo, aplicaremos las nociones de la semántica ficcional de los mundos posibles a los cuentos de *Muñequita linda*. En primer lugar, señalaremos la correspondencia de las tesis y características de los mundos posibles. A continuación, analizaremos las categorías y modalidades narrativas que son los elementos y restricciones de la construcción de sus mundos ficcionales. Finalmente, mediante la función de autentificación y saturación desvelaremos aspectos relativos a la verdad de los mundos ficcionales y a su densidad.

En el cuarto capítulo analizaremos la manera cómo es que los cuentos de *Muñequita linda* tienen el potencial de provocar los tres tipos de inmersión. La inmersión espacial relacionada a la ambientación y contexto del relato; la

inmersión temporal de acuerdo a los tipos de suspense; y la respuesta emocional que una ficción literaria podría provocar en un lector implícito.

En el capítulo V, “Una poética de la ficción implícita en *Muñequita linda*”, se plantea el alcance que tienen los cuentos de *Muñequita linda* para poder desvelar aspectos particulares de las nociones de ficción. Este capítulo se divide en dos apartados: en el primero describimos las propuestas explícitas sobre las ficciones literarias del mismo Ninapayta en algunas entrevistas; en el segundo nos centramos en la manera cómo es que los mismos cuentos de *Muñequita linda* resuelven importantes aspectos de la teoría de la ficción en lo que llamamos una poética implícita.

A continuación de los cinco capítulos se presentarán las conclusiones que tratan de sintetizar las ideas desveladas en cada una de los capítulos anteriores. Finalmente, la sección Anexos está dividida en tres apartados. En el primero aparece “El final de la ruta”, un cuento casi desconocido de Ninapayta que fue publicado en una revista literaria en 1994; en el segundo, la reseña sobre *Los vestidos de una dama* de Alonso Cueto que había estado publicada en la página oficial de este escritor peruano; y finalmente, una sección iconográfica que esperamos pueda servir de complemento a nuestra investigación.

III

El presente trabajo de investigación busca contribuir de alguna manera a la valoración y difusión de la obra narrativa de Jorge Ninapayta. Para la concretización de estos objetivos hemos contado con la colaboración de personas a las que debemos mucho y que incluso sin su participación no

hubiera sido posible llegar a buen término estas páginas. En primer lugar, al profesor Dorian Espezúa, asesor de esta tesis, quien desde los primeros meses de estudio de la maestría nos brindó su apoyo; y cuya amistad es una de las consecuencias más valiosas de todo este esfuerzo. También a Ada Ampuero, Paúl Llaque y Sandro Chiri, amigos muy cercanos de Jorge Ninapayta, quienes nos pudieron brindar su apoyo en la recopilación de datos y el entusiasmo por la elaboración del presente trabajo. Además agradecemos a los familiares de Jorge Ninapayta, en especial a sus hermanos Jenny y José, quienes tuvieron la cortesía de brindarnos informaciones que no podíamos hallar en ninguna biblioteca.

CAPÍTULO PRIMERO

RECEPCIÓN CRÍTICA DE *MUÑEQUITA LINDA*

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica.

Jorge Luis Borges

Iniciamos el camino de la aproximación a la narrativa de Jorge Ninapayta en general y a *Muñequita linda* en particular con un bosquejo biográfico del autor para establecer ciertas coordenadas contextuales en las cuales está inscrita su obra literaria. Luego haremos un recuento de la aparición de sus primeros cuentos en revistas y libros compilatorios desde mediados de la década del ochenta hasta fines de los noventa. A continuación nos centraremos en la recepción crítica propiamente dicha de *Muñequita linda* y las repercusiones en el ambiente académico. Posteriormente, señalaremos la aparición de los cuentos de Ninapayta en libros antológicos en la primera década del siglo XXI y la imagen del autor que estos proyectan. Finalmente,

haremos referencia a su última producción literaria y a la obra inédita que dejó tras su partida.

1.1 Biobibliografía

Jorge Andrés Ninapayta de la Rosa nació en la hacienda de Pajonal, provincia de Nasca, el 23 de setiembre de 1957. Hijo de José Ninapayta Castro, mecánico, y de Olidia de la Rosa Flores, ama de casa, fue el mayor de cuatro hermanos. En 1963, la familia se traslada a San Juan de Marcona, puerto minero por entonces en crecimiento, que sería el escenario inspirador de algunos de sus cuentos como “El Paraíso” y “Regreso a casa”. Realizó sus estudios primarios en la Escuela de Varones N° 1899 de San Juan de Marcona y parte de los secundarios en el Colegio Nacional Mixto de la misma ciudad. Durante su niñez pasa varios periodos de vacaciones en Pajonal Alto y en Chauchilla¹, localidades cercanas a Nasca. En 1974, Jorge y José, su hermano dos años menor, se trasladan a la ciudad de Lima en donde se instalan en casa de unos familiares. En la capital culmina la secundaria un año después en el Colegio Nacional Mariano Melgar del distrito de Breña.

En 1977 ingresa a la Universal Nacional Mayor de San Marcos en donde estudia la carrera de Ingeniería Industrial durante tres años. A continuación ingresa a la Facultad de Letras de la Universidad Católica en el programa de Literatura, estudios que también deja inconclusos. Finalmente, en 1982 regresó a San Marcos, matriculándose en la escuela de Literatura. En las aulas sanmarquinas entabla una duradera amistad con Paúl Llaque y Ada Ampuero,

¹ Gregorio Martínez menciona que “el verdadero escritor de Nasca es Jorge Ninapayta. Él ha nacido en Chauchilla, en lo que es la parte árida y descolorida de Nasca. Jorge Ninapayta representa ese ámbito seco y caluroso mejor que yo” (2009). Este dato quizá se deba a las referencias que Ninapayta hacía sobre sus estancias de niñez en la localidad de Chauchilla.

con quienes compartiría muchos de sus proyectos literarios². Durante esos difíciles años de violencia política de la década del ochenta, Jorge Ninapayta es un aplicado y entusiasta estudiante universitario. Participa, junto a otros estudiantes de Literatura, en el proyecto de la revista *Nueva Literatura Peruana* que solo tuvo un único número en el primer semestre de 1986. En esos años trabaja como redactor del suplemento cultural “Unicornio” del semanario *Cambio*; también se desempeña como corrector de textos en la ONG Alternativa. En 1987, con el cuento “Mi hermano Alberto” gana el primero de una serie de reconocimientos literarios que marcarían su trayectoria artística: obtiene el primer puesto del concurso Jorge Luis Borges convocado por la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Entre 1992 y 1993 realiza estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Justamente en este centro de estudios obtiene el primer premio de los Juegos Florales de Cuento 1992. Dos años después se hace con el primer premio del Cuento de las 1,000 Palabras de la revista *Caretas*³. Hacia mediados del noventa se dedica a la enseñanza en el nivel superior en la Universidad San Ignacio de Loyola. En 1996, “Las cartas” es finalista del Premio Copé de Cuento. Al año siguiente realiza estudios de Doctorado en San Marcos. En 1998 se hace con el Premio Julio Ramón Ribeyro de Cuento. En diciembre de este año gana el que sería su mayor logro en cuanto a un galardón internacional: el Premio Juan Rulfo de

² Para más detalles sobre el círculo más cercano de Jorge Ninapayta, ver las entrevistas en los ANEXOS.

³ Es singular la anécdota de que Jorge Ninapayta haya pensado que se trataba de una broma de sus amigos; incluso llamó a la redacción de la revista para cerciorarse de la veracidad de la información. En la entrevista que brindó a *Caretas*, como flamante ganador, se lo describe como “un soltero fortachón de 37 años, literato de profesión y de oficio” (1994a, 71)

Cuento. En agosto de 2000 publica *Muñequita linda*, el libro tan esperado por todos los que ya conocían la trayectoria literaria de Ninapayta.

En 2001 viaja a Estados Unidos movido por el deseo de conocer de cerca el ambiente cultural de ese país. Se instala en la ciudad de Nueva York en donde se dedica a la enseñanza del español en el nivel superior, a dirigir talleres de creación literaria y a estudiar la maestría en Creative Writing in Spanish por la New York University. En este país reside durante una década, aunque realiza viajes de una o dos veces al año al Perú. A mediados de 2006 publica en Lima la novela corta *La bella y la fiesta* con el sello Campodónico; esta obra casi no tuvo ninguna promoción debido a algunos inconvenientes editoriales: la fecha de edición era de diciembre de 2005 y recién pudo tener los libros medio años después.

Uno de los datos saltantes en la carrera literaria de Jorge Ninapayta es el hecho de haber ganado varios premios, tanto nacionales como internacionales; en una entrevista brindada a un diario local a raíz de haber sido galardonado con el Premio Juan Rulfo, Ninapayta, con su acostumbrada humildad y sencillez, afirma que «ganar un cuento no determina a un escritor» (Castro). Algo parecido menciona años después, «todo esto no te hace ni mejor ni peor escritor de lo que eras antes de ganar, no garantiza nada para un futuro o carrera literaria: es solo un grupo de personas (el jurado) que dice si tu cuento está bien o no, y nada más» (Izquierdo, 2004). Es sintomático entender estas palabras en un escritor tan acostumbrado a recibir galardones por su producción cuentística. A la pregunta sobre si estaba satisfecho con sus cuentos publicados, responde que «cada vez que he releído mis textos he pensado que podía haberlos escrito mejor, les encuentro fallas por todos lados,

en los personajes, en la escritura» (Pérez). Estas respuestas nos dan la imagen de un creador de ficciones para quien los reconocimientos no son sino algo externo a su propia exigencia como escritor.

En relación a la frecuencia de la publicación de su obra literaria podemos entender que el hecho de no publicar con cierta regularidad se relaciona con el sentido de la propia exigencia a la cual estaban sometidas sus creaciones: «en realidad prima en mí presentar algo que valga la pena, sin tener una presión externa. Me tomo mi tiempo, sin pensar que estaré o no en boca de los demás. Y esto porque soy muy lento para escribir y tener algo listo» (Izquierdo, 2004). Ninapayta ha sabido compaginar su trabajo —ligado a la prensa, escribiendo y corrigiendo artículos, y a la enseñanza superior— con la escritura, ya que esta fue siempre la prioridad en sus actividades cotidianas. También menciona que en la narrativa uno tiene que madurar necesariamente a diferencia de la poesía en donde la precocidad puede ser algo común. La pregunta ineludible en todo escritor, aun más en el contexto peruano, sobre la vocación por el oficio literario es respondida por Ninapayta cuando afirma que lo que hace a uno un gran escritor es «la propia convicción de lo que se está haciendo» (Castro). Además menciona que «para la escritura es importante creer en lo que uno hace, forjar la confianza personal. Así uno no esperará o estará al tanto de la opinión de terceros que rijan tu futuro como escritor» (Izquierdo, 2004). Una de las afirmaciones de Ninapayta que se condice perfectamente con su obra, y la finalidad de esta, es que cuando escribe «siento la necesidad de transmitir la condición humana, luego tengo la necesidad de poner énfasis en aspectos significativos de la vida cotidiana, que ayude al lector tener una visión global de

la realidad» (Limachi). Estas ideas son el fundamento de la dimensión antropológica y cognitiva de las ficciones literarias.

Otro punto importante en las entrevistas de Jorge Ninapayta es el relativo a los autores y las lecturas que marcaron un derrotero en su labor literaria. De entre los peruanos está el innegable magisterio de dos escritores que dominaron el panorama literario del siglo XX: José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. En el caso particular de los cuentistas menciona también a dos autores de esa tan fecunda Generación del 50 que son paradigmáticos: Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta. De este último admira su disciplina, el gran ejemplo de constancia y su oficio de escritor. Pero hay un autor que Ninapayta destaca por sobre todos, “un cuentista fenomenal”, Luis Loayza: «en el caso de cuentos me quedo con *Otras tardes*, un libro que lamentablemente aún no ha sido valorado a plenitud» (Izquierdo, 2004). De entre los escritores latinoamericanos menciona a Gabriel García Márquez, a quien admira por la sencillez de su prosa; Julio Cortázar y a un escritor un tanto secreto: Felisberto Hernández⁴. También menciona a los autores que solía releer como William Faulkner, “el padre de todos”, en especial *Absalón, Absalón*; *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke; y los relatos de John Cheever. Mención aparte merece el gusto de Ninapayta por los escritores italianos tales como Ítalo Svevo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Alberto Moravia e Ítalo Calvino.

En octubre de 2011, regresa definitivamente a Perú en donde se dedica a la enseñanza superior en la Universidad de ESAN y sobre todo a sus proyectos literarios. En octubre de 2012 dirige un breve taller de cuento organizado por la

⁴ El escritor uruguayo es un referente del relato breve del siglo XX. En su última etapa narrativa muestra una mirada extravagante de la realidad; especial mención merece el hecho de que da un tratamiento inanimado a los objetos inertes.

Casa de la Literatura Peruana. Al año siguiente entrega a la imprenta *Lima en el ensayo literario peruano*, reelaboración de su tesis de licenciatura de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El 8 de junio de 2014, Jorge Ninapayta fallece a consecuencia de un cáncer que lo aquejaba desde hace seis años; ni sus amigos más íntimos sabían de su mal sino hasta sus últimos días. Justamente Llaque menciona que «no deja de incomodar que en la plenitud de sus facultades narrativas, después de un intenso aprendizaje que jamás cesó, se haya ido» (8 de junio de 2014). Las características que más resaltan de la personalidad de Ninapayta son las de un hombre «generoso y desinteresado, desprovisto de egocentrismo, sin interés de figuración social» (*Ibid.*). También es recordado en su labor de escritor: «Para Jorge escribir formaba parte natural de la existencia cotidiana, afrontaba la escritura inseguro, como si se tratara de un quehacer al mismo tiempo azaroso y racional, placentero y difícil» (*Ibid.*). El 27 de setiembre de 2014, la Casa de la Literatura Peruana rindió un pequeño homenaje al autor en su club de lectura sobre el cuento hispanoamericano que incluía a Quiroga y García Márquez. En dicha institución se compartieron las opiniones de los lectores sobre algunos de los cuentos de *Muñequita linda*.

Hasta aquí la parte visible de la biografía de Jorge Ninapayta, la que es posible en la acumulación de datos sobre su vida que ha sido registrada en estudios y labores, en las referencias de los familiares y amistades con quienes compartió esa punta del iceberg que los talentos nos hacen ver. No nos corresponde caer en la tentación de escudriñar más allá de su vida de escritor, tampoco el querer hacer correspondencias entre algunas de sus creaciones literarias con las de su vida personal. Aun en aquellas en las que se pueda

rastrear cierto verismo autobiográfico, ¿es lícito plantear que el narrador protagonista —un profesor universitario— de relatos como “Canción” o “Las cartas” se relaciona con las vivencias propias de Jorge Ninapayta? ¿Qué tanto de sus vivencias de infancia o de sus obsesiones más profundas hay en relatos como “Regreso a casa” o “El Paraíso”? Estas y otras interrogantes no las podemos absolver, ni tampoco queremos rastrear esas pistas; sino pretendemos centrarnos en los mundos ficcionales que ha construido a base —seguro que sí— de sus hondas motivaciones, de sus deseos de desvelar los repliegues de la condición humana, aquella mira a la que los hacedores de la gran literatura no dejan de apuntalar.

1.2 Los primeros cuentos

Centrándonos en el aspecto literario, en la creación de los mundos ficcionales, haremos un recorrido por la publicación de sus primeros cuentos. Este camino abarca un periodo de más de una década en donde Jorge Ninapayta, a la vez que mostraba sus dotes de narrador, cosechaba varios premios literarios por su labor cuentística.

“Mi hermano Alberto” fue el primer cuento de Ninapayta en ser publicado. Obtuvo el primer premio, de entre un total de ochenta trabajos presentados, del I Concurso Literario de Cuento Jorge Luis Borges 1987, organizado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Embajada de la República Argentina en el Perú en homenaje al escritor argentino por cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento. Entre los miembros del jurado destacaban el poeta Washington Delgado y el novelista José Antonio Bravo. Fue publicado en junio de 1988 en el libro

compilatorio *Siete cuentos para Borges* en conmemoración al 437 aniversario de la universidad; también había aparecido en abril del mismo año en *Fin de siglo*, revista que recogía trabajos de estudiantes de Literatura de la UNMSM. “Mi hermano Alberto” también aparece en la compilación del ya mencionado escritor y profesor universitario, José Antonio Bravo (1997): *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*. Ambientado en las serranías⁵ del país, “Mi hermano Alberto”, cuenta la historia, narrada por un adolescente, de la angustiada búsqueda de una madre por el hijo desaparecido en un contexto de violencia y tensión que podría relacionarse con el trasfondo de la época del terrorismo de los años ochenta⁶. En una atmósfera de opresión, el narrador y su madre parecen llegar a un estado en que los límites entre la cruda realidad y los deseos por reencontrarse con el familiar tan querido trastornan la imagen de lo real para hacer que una fantasmagoría aparezca ante sus ojos en un ambiguo final: ¿alteración de los estados mentales?, ¿aparición sobrenatural?, ¿ambos a la vez? Como se puede apreciar, ya en este primer cuento publicado aparece el tema de la creación de realidades alternativas en donde los protagonistas parecen proyectarse por la inadecuación a la realidad que les tocó vivir o sufrir. Es importante señalar que este cuento es uno de los primeros en donde encontramos implicancias sobre el fenómeno subversivo⁷; aunque, el vuelo y la hondura del análisis de la condición humana trascienden estos hechos históricos concretos.

⁵ En la primera versión se hace referencia al topónimo de Viseca (Ayacucho); ya en la edición definitiva de *Muñequita linda* se establece como referencia geográfica Las Trancas (Nasca).

⁶ Justamente Ruiz Ayala cita una carta de Jorge Ninapayta en donde menciona cómo surgió la idea del cuento: “Fue a partir de la imagen de una mujer en un pueblo serrano, que apareció en un informativo de televisión” (2003, 171).

⁷ Ver *El cuento peruano en los años de violencia*, Cox (2000).

“El final de la ruta” fue publicado en la revista literaria *Qlisgen* en junio de 1994. En este cuento se narra la historia de un hombre de más de cuarenta años quien regresa a la casa provinciana de su infancia; aquí se da un desdoblamiento fantástico en donde puede verse a sí mismo reflejado en la imagen de su juventud cuando decidió irse a buscar aventuras a otras tierras. Llega a entender que su vida ha sido un viaje para encontrarse en el mismo lugar de donde siempre pensó en irse, es el final de la ruta. Este es un cuento que guarda muchas similitudes con “Regreso a casa”; esto en el tema del desdoblamiento del personaje que ha partido de su terruño para buscar un ideal de felicidad. El cuento publicado en *Muñequita linda* tiene una mayor profundidad y complejidad al añadir elementos de la comunidad imaginaria de San Damián; aunque, “El final de la ruta” sea un cuento logrado, hubiera sido repetitivo con el ya mencionado⁸. Podemos colegir que en estos dos primeros cuentos, “Mi hermano Alberto” y “El final de la ruta”, el mundo ficcional de Jorge Ninapayta presenta ciertos aspectos en común: tener como escenarios ambientes provincianos, el tema del deseo de viajar y tener una vida diferente por parte de los protagonistas, ambigüedad en el tratamiento de temáticas realistas y fantásticas, y el hacer un profundo análisis de la condición humana.

“García Márquez y yo” se hizo acreedor al primer premio de la decimotercera edición del Cuento de las 1,000 Palabras⁹ de la revista *Caretas* en 1994; entre los miembros del jurado destacaban los escritores César Calvo, Fernando Ampuero y Carlos Eduardo Zavaleta. Justamente este último, años después en el prólogo al libro *Muñequita linda*, da testimonio sobre el historial

⁸ Ver ANEXO.

⁹ Este es uno de los premios más importantes en el ámbito del cuento breve en nuestro país; tuvo su primera edición en 1982 y entre sus históricos ganadores a escritores como Edgardo Rivera Martínez, José Adolph y Guillermo Niño de Guzmán, verdaderos maestros del género.

de convocatorias del concurso y la gran cantidad de cuentos participantes y señala la sorpresa ante este cuento, «remanso de prosa pulida y calmada, de humildad frente al genio, y de una pizca necesaria de ironía» (7) que fue el candidato natural de los miembros del jurado. El cuento fue publicado en la revista limeña el 22 de diciembre de 1994 y gracias a la difusión de este medio el nombre de Jorge Ninapayta comenzaba a tener repercusión en el ámbito de la narrativa breve. “García Márquez y yo”, considerado como un relato ya legendario, aparece en formato de libro en la compilación editada por la mencionada revista: *13 años de los mejores cuentos de 1,000 palabras* en diciembre de 1995; una segunda edición es publicada como *Lo mejor, el cuento de las 1,000 palabras* en 2008. Este cuento también aparece en la antología preparada por el profesor sanmarquino Antonio González Montes (1997), *Periocuentos peruanos. El periodismo como tema literario*, en donde señala la originalidad del relato. Este cuento, el más breve de la colección, posteriormente ha sido el que posee más enlaces en Internet: aparece como texto emblema en la página web de la Asociación de correctores del Perú (Ascot) desde 2012 y es recomendado constantemente por los cibernautas. En este breve relato se narra en primera persona la vida de un corrector de textos que ha hecho un “gran aporte a la Historia”, el cual consiste en haber colocado una coma al manuscrito de *Cien años de soledad*. A partir de este mínimo hecho este anónimo corrector siente que ha jugado un papel fundamental en la historia de la literatura y, a pesar de que su vida no pueda ser más anodina, por ello cree haber alcanzado la gloria. Escrito con una prosa muy bien cuidada, Ninapayta nos presenta, en clave de humor negro, a un personaje inadecuado a su realidad que se forja a base de la ficción, que vive en solitario, un mundo

en el que es diferente a lo que le tocó vivir. La ironía del relato lleva al extremo del ridículo al protagonista hasta hacerlo rozar los límites del esperpento.

“Las cartas” fue finalista de la IX Bienal de Cuento “Premio Copé¹⁰ 1996”; entre los cinco miembros del jurado de esta edición resaltaban Edgardo Rivera Martínez (Universidad de San Marcos), Ricardo González Vigil (Universidad Católica) y Carlos Eduardo Zavaleta (INC). El cuento fue publicado en la colección *Fuego y los cuentos ganadores del Premio Copé 1996* al año siguiente de la convocatoria. También apareció en una de las más importantes revistas virtuales de creación literaria, *Los noveles*¹¹, en agosto de 2004. Narrado en primera persona, “Las cartas” es uno de los mejores cuentos sobre el tema amoroso de la literatura peruana; heredero de aquel otro maestro de la prosa que fue Luis Loayza en su libro *Otras tardes*. Cuenta la historia de un profesor universitario que vive una historia de encuentros y desencuentros con una hermosa muchacha en quien cifra sus esperanzas de felicidad luego de comprobar que verdaderamente está enamorado de ella. Como relato paralelo el protagonista nos refiere la historia de Martita, una ya mayor profesora soltera, que vuelve a tener contacto con un antiguo novio de la juventud y en quien también proyecta sus ansias de felicidad postergadas. Ambos, el profesor y Martita, están a la expectativa de las cartas en las cuales están contenidas las claves de su felicidad: él en espera de que la muchacha acepte entablar una relación definitiva y ella, en que por fin pueda establecerse y vivir junto a su antiguo amor. Pero parece que el destino les es desfavorable a los

¹⁰ Sabida es la importancia que tuvo este concurso literario para la difusión de la narrativa breve en nuestro país desde su institución en 1979. Entre los históricos ganadores podemos destacar a Óscar Colchado, Cronwell Jara, Dante Castro, Pilar Dughi, entre otros.

¹¹ Esta es una de las más importantes vitrinas en donde los jóvenes escritores peruanos pueden mostrar sus relatos. Publicación bimestral, dirigida por Salvador Luis, fue creada en 2001 y cuenta con un catálogo de narradores actuales de primer orden.

dos: la muchacha decide cortar definitivamente con el protagonista y establecer una nueva relación lejos de Lima, mientras que el anciano prometido de Martita muere en una ciudad del norte del país. Hasta aquí tenemos unas frustradas historias de amor marcadas por la mala fortuna; pero el protagonista decide que al menos su colega aun mantenga esa ilusión por el amor. Resuelve escribir cartas apócrifas que llegan a manos de Martita en donde se hace pasar como el prometido que anuncia que está haciendo todo lo posible para que ambos comiencen una nueva vida de felicidad. Aquí el tema de la ficción como compensación de la realidad se hace patente. El hecho de que el narrador haya manipulado la información y haga vivir a Martita una “vida” en la que se siente dichosa y llena de esperanzas hace que se tematizen nociones de la ficción dentro de la misma ficción.

“El Paraíso” obtiene el Premio Julio Ramón Ribeyro 1998 promovido por el Municipio de Lima; apareció publicado en *Lienzo*, revista de la Universidad de Lima, al año siguiente. Este cuento está ambientado en la región imaginaria de San Damián¹², puerto minero enclavado en el departamento de Ica al cual se arriba por la carretera Panamericana. Narrada desde la primera persona de un trabajador de la mina, nos muestra su vida apacible en la cual contempla el mar en un atardecer y recuerda ciertos hechos de su niñez. Cuando tenía diez, un grupo de niños decide ir en búsqueda de “El Paraíso”, una playa escondida en donde podían encontrar uno de los objetos más deseados para ellos: hermosas canicas de colores. Efectivamente, las encuentran y todos creen haber arribado a un paraíso de la abundancia hasta que uno de los niños

¹² Las referencias a San Juan de Marcona, lugar en donde vivió Jorge Ninapayta en su niñez, son ineludibles al momento de establecer relaciones entre realidad y ficción; pero nuestra postura es que los mundos ficcionales tienen una existencia independiente y no de relación directa con elementos de la realidad fáctica.

descubre una mano amputada entre los restos de la playa. Es en esos momentos que cambia la perspectiva del lugar y pasa a ser de un escenario casi idílico a uno tenebroso y sórdido del cual, al escapar, ya nadie quiere hablar. Este cuento retoma alguna de las constantes del Ninapayta de sus primeros cuentos: reaparece la persistencia por parte del protagonista de querer irse de ese ambiente provinciano para explorar nuevos territorios en donde encontrar la felicidad; la ambigüedad entre hechos realistas y fantásticos, ¿son las canicas reales?, ¿cómo pudieron aparecer en un lugar tan apartado? En todo caso, lo que queda es el uso de símbolos que quedan como pistas en los niveles más profundos de lo representado. Por ejemplo, la verdadera historia narrada no sería tanto el recuerdo de la niñez sino el motivo por el cual el narrador nunca decidió irse de San Damián.

“Muñequita linda” marca un hito en la trayectoria literaria de Jorge Ninapayta. Este emblemático cuento ganó uno de los diez premios de la decimoquinta versión del Concurso Internacional de Cuento Juan Rulfo 1998 organizado por el Centro Cultural de México en París y Radio Internacional Francesa; el relato recibió el premio patrocinado por Le Monde Diplomatique. El concurso tuvo como jurados, entre otros, a Jorge Edwards, Juan Villoro y Julio Ortega; siendo “Muñequita linda” seleccionado de entre más de cinco mil trabajos provenientes de España y América Latina. Este cuento fue publicado en la compilación *Maribel bajo el brazo. Concurso de Cuento Juan Rulfo* editado en Santiago de Chile en 1999. En Lima, fue publicado en la revista *La Casa de Cartón OXY* en la primavera del mismo año. Este es el cuento que aparece hasta en cuatro fundamentales antologías del cuento peruano e hispanoamericano; seguramente es el más renombrado de entre toda su

cuentística, por ello fue elegido como el título representativo de su libro de cuentos. La historia, coherentemente narrada con una graciosa cursilería, de cuatro viejos que conviven con una muñeca inflable en escenarios y situaciones ridículas puede llevar al lector a disfrutar y a reír ante esta anécdota. Pero lo que realmente está por debajo de esta aparente gracia es la miseria y la soledad en que se mueven los cuatro ancianos. “Muñequita linda” es un relato paradigmático porque presenta los mecanismos de los que se valen las personas inadecuadas con la realidad que les tocó vivir para levantar ficciones en las que se puedan compensar esas carencias. Los viejos pueden ser felices mientras están con Muñeca porque aman y son amados por ella, con esa ficción en la que viven realmente pueden escapar de su condición marginal y miserable; incluso el barrio parece estar inmerso en esa situación ya que Muñeca les ha devuelto las glorias del pasado al haber ganado un concurso de belleza. Finalmente, cuando Muñeca “muere” por una dentellada de uno de los viejos, ellos viejos llegan al extremo de decidir enterrarla en un cementerio local y sienten que esa felicidad pasajera que les brindó ya nunca regresará; también el resto del barrio recobrará ese aspecto miserable y anodino. Otro de los aspectos que hacen único a “Muñequita linda” es el de dar tratamiento de ser vivo a un objeto inerte¹³.

“Por las noches” aparece por primera vez, con el título de “Desde la otra orilla”, en *More Ferarum*, revista de los estudiantes de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en abril de 1999. Este cuento tiene como escenario la ciudad de Lima y como trasfondo, otra vez, los años de

¹³ González Vigil menciona que, en toda la literatura peruana, solo el cuento “Señor Abrigo” de Jorge Durand aborda este tema con “logrados recursos de ilusión narrativa” (2001b, 633). En el caso específico del tema de las “muñecas” se debe hacer referencia al cuento “La esposa de Gogol” (1954) del italiano Tomasso Landolfi; y sobre todo a “Las hortensias” (1950) del escritor uruguayo Felisberto Hernández.

violencia política. Narra la historia de Ramón, un viejo jubilado y enfermo, que vive casi encerrado porque sus molestias físicas le impiden desplazarse adecuadamente. Paulatinamente se presenta el misterio del llanto que el viejo parece oír desde su habitación; esto se relaciona con la desaparición de su nieto, un entusiasta joven universitario, desde hace varios días y la angustia que esto provoca en los demás miembros de la familia. Ramón sufre por la impotencia de desconocer lo que verdaderamente pasa y reflexiona sobre lo triste de su situación hasta que en una noche descubre que realmente los llantos que parecía oír en sueños eran los suyos propios por el dolor que le provoca esa situación. “Por las noches” describe las implicancias del fenómeno subversivo; pero al igual que “Mi hermano Alberto”, estas referencias históricas de la realidad peruana son solo el marco necesario para establecer el drama de unos seres humanos que se mueven en una atmósfera de pesimismo y casi resignación. La hondura psicológica y existencial de Jorge Ninapayta, lo repetimos, trasciende el mero contexto histórico del que surgieron.

En un intento de clasificar la primera producción narrativa de Ninapayta e inscribir al autor en una generación, podemos señalar que las características de “Mi hermano Alberto” corresponden a las planteadas por Niño de Guzmán en su libro *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos* (1987) para referirse a narradores nacidos entre 1950 y 1960 y a los cuales engloba bajo el nombre de “Generación del desencanto”. Niño de Guzmán menciona que hay un pesimismo dominante en la mayoría de relatos de los autores de esta generación, el cual es un reflejo del sentimiento de frustración y desilusión de la época que les tocó vivir: «los nuevos cultores del género breve prefieren explorar la conciencia, indagar en los destinos individuales, analizar los

comportamientos humanos en un mundo caracterizado por la incomunicación y el aislamiento» (8). Algunas de las características mencionadas se encuentran en los primeros relatos como “Mi hermano Alberto” o “El final de la ruta”.

Por lo visto anteriormente, no es difícil imaginar que la crítica especializada estuviera al tanto del tan esperado libro de cuentos que Jorge Ninapayta venía anunciado desde hacía muchos años. Los siete cuentos reseñados muestran ya a un narrador que domina las técnicas narrativas y crea historias que ahondan en desentrañar las profundidades de la condición humana a través de sus personajes. A partir de una variedad de registros y temáticas podemos encontrar ciertas coincidencias que unifican estos relatos. Uno de ellos es el de las ficciones compensatorias que se crean sus protagonistas para soportar de alguna manera la vida que les ha tocado vivir por su inadecuación con la realidad. El otro aspecto es la maestría con que Jorge Ninapayta ha elaborado unos cuentos que logran captar la atención del lector, sumergirlos en sus mundos ficcionales y transmitirnos las notas íntimas sobre nuestra condición.

1.3 La crítica frente a *Muñequita linda*

Antes de afrontar directamente la recepción crítica de *Muñequita linda*, esbozaremos, en un forzado y abreviado intento, un panorama del cuento peruano que nos podría encaminar hacia la aparición de este paradigmático libro.

En el Perú existe una vigorosa tradición del cuento en el siglo XX que arrancaríamos con Abraham Valdelomar, quien cultivó una diversidad de géneros y

estilos literarios, destacando en los llamados cuentos criollos¹⁴. Aunque la obra cuentística de algunos autores, como Clemente Palma, José Diez Canseco, Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, César Vallejo, José María Arguedas y Ciro Alegría, es totalmente digna de ser mencionada en la mejor historia del cuento peruano; no es sino hasta la llamada “Generación del 50” que el cuento peruano alcanza la maestría que actualmente le reconocemos. Los dos cuentistas paradigmáticos de aquella brillante generación son Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta. La referencia al autor de *La palabra del mudo* (1955-1994) es ineludible para cualquier cuentista peruano¹⁵; en el caso de Zavaleta, lo que cuenta es la versatilidad y el empeño en tomar al cuento como vehículo para analizar los repliegues de la escindida condición humana, desde las colecciones *La batalla* (1954) hasta la edición de sus *Cuentos completos* (1997). Otro autor, un tanto secreto, a la manera de Ninapayta, es Eleodoro Vargas Vicuña; en un par de breves y magníficos libros, *Ñahuin* (1953) y *Taita Cristo* (1963), el escritor cerreño ha conseguido un trabajo muy acabado con el lenguaje, casi diríamos que la prosa ha sido pulida hasta llegar a vuelos poéticos¹⁶. Antonio Gálvez Ronceros ha publicado un libro emblemático por el trabajo estilístico y la oralidad: *Los ermitaños* (1962); otros libros posteriores confirmarían su maestría en el cuento¹⁷. Pero si habría que

¹⁴ justamente algunos relatos de Ninapayta presentan una atmósfera opresiva e incluso el estar ambientados en pueblos del sur del país: relatos como “Los ojos de Judas” (1914) y “El buque negro” (1917) son inevitables de tener a la vista cuando abordamos “Regreso a casa” o “El Paraíso”.

¹⁵ Varios críticos mencionan la impronta ribeyriana en los personajes de destinos infelices y vidas aciagas: bastaría pensar en el narrador de “García Márquez y yo” o en el anciano protagonista de “Por las noches” para emparentar a ambos cuentistas

¹⁶ Creemos que estas lecciones han sido tomadas en el lenguaje que crean atmósferas en cuentos como “Mi hermano Alberto” o “Regreso a casa”

¹⁷ Es importante señalar la influencia de las ideas del escritor chinchano sobre la unidad temática y estilística de un libro de cuentos; apreciaciones que Ninapayta refleja en una entrevista: «Cuando estudiaba literatura, una de las recomendaciones recurrentes de los profesores era que todo libro debía tener una estructura, es decir, en el caso de un libro de

escoger un solo cuentista de esta generación sobre el que Jorge Ninapayta ha llamado mucho la atención es Luis Loayza; ya en su primer libro, *El avaro* (1955), demostró un dominio absoluto de la prosa en breves narraciones, pero con *Otras tardes* (1985), libro que recopilaba un puñado de cuentos publicados en la década del setenta, Loayza alcanza uno de los mayores hitos de la narrativa breve peruana¹⁸.

Un autor digno de destacar, posterior a esa generación, es Alfredo Bryce Echenique, desde libros como *Huerto cerrado* (1968) hasta sus *Cuentos completos* (1996) muestra una visión donde el humor y la nostalgia campean en cada una de sus relatos. Ya en la década del ochenta, podemos encontrar a dos autores que son representativos de la nueva narrativa que encuentran en el cuento un canal para profundizar en la interiorización y que usan un lenguaje conciso y directo: Guillermo Niño de Guzmán con *Caballos de medianoche* (1984) y posteriormente *Una mujer no hace un verano* (1995); y Alonso Cueto con *La batalla del pasado* (1983) y *Los vestidos de una dama*¹⁹ (1987). Otro de los narradores que se consolidan en este período son Edgardo Rivera Martínez con *Ángel de Ocongate y otros relatos* (1986), Óscar Colchado con *Cordillera negra* (1985) y Cronwell Jara con *Montacerdos y otros cuentos* (1990). En la década del noventa se da una eclosión de la narrativa breve, con múltiples escritores que desde sus perspectivas muy propias hacen difícil una posible catalogación. Destacamos a Pilar Dughi como una de las voces más originales de este período con el libro de cuentos *Ave de la noche* (1996), considerado

cuentos había que procurar que éstos tuvieran unidos por cierta afinidad, en cuestión de estilo, de tema, de extensión» (Izquierdo Q., 2004).

¹⁸ Es imposible dejar de relacionar aquellas dos historias de amor de profesores universitarios en relatos como "Otras tardes" y "Las cartas", o cuentos como "Desencuentros" con algunas intuiciones geniales de "Padres e hijos". Además tenemos información que está en proceso de edición la tesis de maestría que Ninapayta elaboró sobre *Otras tardes*.

¹⁹ Jorge Ninapayta hizo una reseña sobre este libro emparentándolo con el estilo elegante y cuidadoso de Luis Loayza (ver ANEXO).

como uno de los mejores de la década, y en especial a Fernando Ampuero²⁰ que alcanza su madurez como gran narrador de cuentos en libros ya clásicos como *Malos modales* (1994) y *Bicho raro* (1996).

Dentro de este panorama del cuento peruano del siglo XX, *Muñequita linda* (2000) aparece como un libro que marca un hito en el marco de la literatura peruana y Jorge Ninapayta, destaca como un gran maestro de la narrativa breve al lado de los escritores ya mencionados. Para poder sustentar dicha afirmación, a continuación, abordaremos en detalle la recepción crítica de nuestro libro objeto de estudio, presentando en orden cronológico cada referencia.

Los diez cuentos que conforman este breve volumen de 162 páginas tuvieron una excelente acogida por parte de la crítica. El hecho de ser prologado por uno de los grandes cuentistas peruanos, Carlos Eduardo Zavaleta, era un indicador de la importancia del libro. Además, el que de los diez cuentos que aparecen en el libro, seis ya hayan sido publicados y que cinco de ellos hayan recibido galardones literarios no era algo habitual en un primer libro de cuentos:

1. “Mi hermano Alberto” (Premio Jorge Luis Borges 1987; publicado en el libro *Siete cuentos para Borges*, 1988)
2. “García Márquez y yo” (Premio El Cuento de las 1000 Palabras 1994; publicado en la revista *Caretas*, 1994)
3. “Las cartas” (Finalista Premio Copé 1996; publicado en el libro *Fuego y los ganadores del Premio Copé 1996*, 1997)

²⁰ Es interesante apuntar que Ampuero y Ninapayta fueron los únicos autores con dos cuentos publicados en la antología de Ricardo González Vigil *El Cuento Peruano 1990-2000*.

4. “El Paraíso” (Premio Julio Ramón Ribeyro 1998; publicado en la revista *Lienzo*, 1999)

5. “Muñequita linda” (Premio Juan Rulfo 1998; publicado en la revista *La Casa de Cartón OXY*, 1999)

6. “Por las noches” (publicado con el título “Desde la otra orilla” en la revista *More Ferarum*, 1999)

7. “Desencuentros” (inédito)

8. “Canción” (inédito)

9. “El león de piedra” (inédito)

10. “Regreso a casa” (inédito)

Zavaleta señala un aspecto esencial que está en lo profundo de cada uno de los relatos, «ese desdoblarse y mirarse a sí mismo como otro es resultado del juego de la memoria y del espejo» (10). También hace una propuesta en que «la esencia del libro puede ser la búsqueda por el narrador de puntos de vista desde los cuales abordar las escenas de la gente pobre, mediamente ilusa, que sueña despierta, y cuyo mayor trabajo consiste en enhebrar la realidad con la evocación o los deseos, a fin de soportar la vida» (10). Este es un inteligente análisis de lo que vertebra los relatos, de lo que es la propuesta poética de Ninapayta, y que Zavaleta descifra con ese conocimiento profundo que posee de la creación literaria y de los mecanismos para hacer buena literatura²¹.

Muñequita linda fue publicado por la editorial Jaime Campodónico; Jorge Ninapayta cuenta, en una entrevista, las dificultades que tuvo para la publicación: «a donde yo iba todos me pedían que pagara mi edición. Ahora,

²¹ Este prólogo de Zavaleta aparece en su libro de ensayos y artículos *El gozo de las letras* (2002), en donde uno de los aspectos a tomar en cuenta es que el cuento “Regreso a casa” es denominado como “Al mediodía las almas salen a beber agua”.

las editoriales grandes, las ya establecidas, me prometían que me iban a publicar..., pero dentro de algunos años. Felizmente apareció la oportunidad en Campodónico. Tuve suerte, definitivamente» (Izquierdo Q., 2004). La presentación del libro, que se dio el miércoles 6 de setiembre de 2000 en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, contó con la participación de los literatos Marcos Martos, Enrique Carrión y Paúl Llaque. En una reseña periodística, en la semana previa al evento, se hacía referencia a que Jorge Ninapayta presentaba su muy esperado primer volumen de cuentos y se ponía énfasis en que la mitad de los relatos que componían el libro habían recibido algún galardón literario. También se señalaba su incuestionable oficio narrativo, su virtuosismo técnico; así como que sus personajes «más allá de su intrínseca mediocridad, están contruidos sobre la base de una humanidad impetuosa, que trasciende cualquier anécdota para habitar en ese rincón solo destinado para las historias que merecen contarse (y leerse) una y otra vez» (revista *Somos*). Se ve que la espera por la publicación del libro ya había concitado la atención de la crítica especializada.

La semana siguiente a la presentación oficial del libro, los dos principales diarios de la capital dedicaron sendas reseñas en sus suplementos dominicales. En el comentario aparecido en el diario *El Comercio* se da una valoración ambivalente de los cuentos de Ninapayta. Camilo Torres por un lado menciona la inobjetable calidad del relato que da título al libro y señala que el mayor logro de este cuento «se halla en el relato, es decir, la realización textual que la plasma [...] y que es, sin lugar a dudas, uno de los mejores cuentos que haya escrito un peruano» (14); también señala a “García Márquez y yo” como otro de los cuentos sobresalientes, «cuya premisa argumental tiene una

correcta realización con el lenguaje estilizado e irónico que al autor emplea» (14). En el otro extremo de su reseña menciona que el resto de los cuentos pocas veces logra un nivel aceptable y que un par de ellos son francamente olvidables. Termina apuntando que los personajes de Ninapayta «viven una decadencia innata con sosegada resignación» (14). Compartimos la idea de que “Muñequita linda” y “García Márquez y yo” son los relatos paradigmáticos del libro; aunque no en desmedro de los demás cuentos, ya que “Mi hermano Alberto”, “Las cartas” o “Regreso a casa” también muestran una riqueza interpretativa que el crítico literario ha pasado por alto.

En la reseña aparecida en el diario *La República*, Javier Agreda señala el hecho de que la mayoría de los cuentos de Ninapayta se hayan hecho con varios premios nacionales e internacionales. A continuación profundiza en un análisis de los mundos ficcionales construidos en sus narraciones y afirma que «la principal constante en estos diez relatos, tan diferentes entre sí, es el perfil de los personajes, solitarios que no han logrado desarrollar una vida a la altura de sus propias expectativas y por eso se crean otra ficticia, paralela a la real, en la que sí llegan a realizarse» (31). Señala dos aspectos temáticos en algunos cuentos como “Muñequita linda” y “Las cartas” en donde «se establece una más provechosa interacción entre realidad y las ficciones compensatorias de sus personajes» (31); y en los relatos que evocan la infancia del autor, “El Paraíso” y “Regreso a casa”, donde señala las coincidencias con algunos relatos de Valdelomar por el escenario de las narraciones desarrolladas en Ica y por su atmósfera fantástica. El crítico concluye que «*Muñequita linda* constituye un buen primer libro que confirma el prestigio que Ninapayta se ha

ido forjando» (31). En el presenta análisis interpretativo tomaremos en cuenta algunas de esas interesantes aproximaciones de Agreda.

En octubre de 2000, el poeta y crítico literario Marco Martos, en una reseña publicada por partida doble (en las revistas *Debate*, y *Escritura y pensamiento*), menciona que «*Muñequita linda* es un libro de cuentos sorprendente; la prosa está finamente elaborada, línea a línea, en cada uno de sus relatos [...] Todos ellos son, sin un asomo de exageración, antologables. Son gemas de un orífice de la palabra» (207). También resalta el proceso creativo del autor que «ha tenido una maduración interna, un laboratorio personal, una gran paciencia literaria que le ha permitido, durante los últimos dos lustros, ir ofreciendo al público solo productos terminados, corregidos una y otra vez y sometidos al despiadado rigor crítico de entendidos» (207). Incluso compara el libro de Ninapayta con *El avaro* (1955) de Luis Loayza en el sentido de la calidad mostrada en la aparición de un primer libro de cuentos de un autor. Luego de describir la prosa de Ninapayta como tersa y rítmica y de querer explorar las razones íntimas de los seres humanos, concluye de forma categórica: «*Muñequita linda* es un libro excepcional en el panorama narrativo del fin del milenio» (208). Estos comentarios de Martos no hacen sino poner en primer orden los méritos del libro y a su autor.

González Vigil, en la primera semana de 2001 al hacer un recuento narrativo del año que pasó, consideró a *Muñequita linda* como el mejor libro de cuentos del año y comparte la opinión de Martos al señalar que es un «libro sin los titubeos acostumbrados de una primera publicación, obra de madurez cabal» (c6). En ese mismo año, “García Márquez y yo” y “Muñequita linda”

aparecerán en la antología *El Cuento Peruano 1990-2000* preparada por este crítico literario.

La primera referencia internacional a *Muñequita linda* es hecha por el conocido crítico literario estadounidense Seymour Menton en 2001. En su reseña hace una descripción de cada uno de los cuentos del libro y señala que «four of the ten stories have received significant prizes, including the 1998 Premio Juan Rulfo for the title story, and nine of the ten are very well crafted; only "Cancion" is disappointing» (179). Finaliza resaltando la importancia del libro en el panorama de la narrativa peruana: «the fact that the prologue was written by Carlos Eduardo Zavaleta, one of several Peruvian neorealists (including Vargas Llosa) who emerged in the 1950s, poses the possibility that *Munequita linda* may herald the renaissance of a post-Vargas Llosa Peruvian narrative» (179). “Muñequita linda” aparecería dos años después en el libro compilatorio *El cuento hispanoamericano. Antología crítico histórico* preparado por este prestigioso académico.

En 2002, el profesor universitario Agustín Prado, en un artículo titulado “Las vidas ficticias de los solitarios”, infiere el tema central de los relatos de la colección: la marginación de los personajes y la edificación de una vida ficticia para contrarrestar esa situación. Señala a “Muñequita linda”, “García Márquez y yo” y “Las cartas” como los mejores cuentos del libro. Pondera la calidad de *Muñequita linda* que «en conjunto viene a ser uno de los mejores y más sólidos libros de cuentos publicados en los últimos años. Este manojito de cuentos demuestra la madurez literaria de su autor» (246). Aun agrega que Ninapayta pueda ser el nuevo Ribeyro de la narrativa peruana.

En 2003, apareció el primer estudio pormenorizado de *Muñequita linda* firmado por Iván Ruiz Ayala de la Georgia College & State University: “Perú: La década de la barbarie. Pesimismo y acrimonia en los cuentos de Jorge Ninapayta”. Desde un punto de vista histórico y sociológico analiza los cuentos agrupando a “Muñequita linda” y “García Márquez y yo” como dos relatos esperpénticos; “El Paraíso” y “Regreso a casa” son emparentados por estar ambientados en San Damián. Analiza “Desencuentros”, “Canción” y “Las cartas” como historias amorosas con desenlaces truncos y encuentra implicancias del fenómeno subversivo en “Mi hermano Alberto” y “Por las noches”; “El león de piedra” es relacionado como burla e ironía de la revolución. Concluye que *Muñequita linda* «describe la sintomatología de un proceso de cambio en el imaginario nacional a fines del s. XX» (176). Parte de este trabajo es publicado en 2005 en un número de la revista *Hostos Review* sobre escritores peruanos en los Estados Unidos con el título de “Modificación de referentes en el imaginario peruano (dos relatos esperpénticos de Jorge Ninapayta)”.

En 2004, el nombre de Jorge Ninapayta aparece en el *Diccionario Biográfico del Perú Contemporáneo* editado por Milla Batres. Agustín Prado es el responsable de la entrada sobre nuestro autor de quien afirma que «con un solo libro de cuentos, Ninapayta aparece como un escritor maduro por su peculiar manejo de los recursos narrativos, donde la destreza se manifiesta en el ingenio de la trama y la pulcritud estilística de su prosa» (16). Además señala que de su breve obra destacan dos cuentos admirables y antologables: “García Márquez y yo” y “Muñequita linda”.

En 2005, César Ferreira y Gilberto Gómez-Ocampo, en un apartado sobre literatura latinoamericana vista desde Estados Unidos, “20th Century Prose Fiction: Andean Countries”, destacan la calidad demostrada por nuevos narradores como Jorge Ninapayta y Carlos Schwalb. Hacen referencia a *Muñequita linda* como «una suerte de ópera bufa sobre la mediocridad existencial y de la fantasía como mecanismo de refugio. El estupendo cuento que da título al libro es un buen ejemplo de esa psicología» (543). Esta mención resulta sintomática de las repercusiones de la obra de Ninapayta en el ámbito internacional.

En 2008, Mark Cox hace mención a dos cuentos de *Muñequita linda* en su bibliografía de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa: “Mi hermano Alberto” y “Por las noches”. Como ya mencionamos, coincidimos en que estos dos relatos tienen como trasfondo el tema subversivo y sus implicancias; pero estos no agotan su riqueza interpretativa en este contexto, ya que buscan trascender en temas de la condición humana.

Es interesante mencionar que *Muñequita linda* fue considerado entre los mejores libros de relatos en la consulta a escritores y críticos literarios que dirigió Alonso Rabí do Carmo en “Canon que va, canon que viene. Encuesta: las novelas y libros de relatos más importantes del período 1990-2010” publicado en la revista *Buen Salvaje* en abril de 2014²². Entre los encuestados que hicieron referencia al libro de Ninapayta destacan los escritores Fernando Iwasaki, Sandro Chiri, Gabriel Rimachi y Francisco Izquierdo Q.

²² *Muñequita linda* exactamente ocupa el puesto dieciséis de entre aproximadamente 140 libros de relatos mencionados. Entre los otros libros de la década del noventa destacan *Malos modales* (Ampuero, 1994); *Una mujer no hace un verano* (Niño de Guzmán, 1995), *Ave de la noche* (Dughi, 1996) y *Un único desierto* (Prochazka, 1997).

En agosto de 2014, Paúl Llaque publicó el artículo “Los cuentos magistrales de Jorge Ninapayta” en la revista *Buen Salvaje*, Aquí hace un resumen sobre la recepción crítica del libro de cuentos y resalta el hecho de que los diez cuentos que componen *Muñequita linda* solo eran la punta del iceberg de la producción real del autor. Señala de manera muy acertada que «hay dos aspectos que unifican los diez cuentos: primero, son relatos magistrales, extraordinariamente bien contados; y segundo, transmiten percepciones e intuiciones sobre la condición humana como solo la gran literatura puede hacerlo» (23). Luego analiza cada uno de los relatos que componen el libro dando pistas y acercamientos interesantes que nos han sido útiles al momento de elaborar el presente trabajo. Concluye que «Ninapayta es un narrador de primera línea no solo porque toca las grandes dicotomías existenciales (realidad/ficción, amor/desamor, presente/pasado), sino porque echa mano de sabios recursos literarios» (23). También coincidimos cuando afirma que Jorge Ninapayta es uno de los grandes cuentistas peruanos aparecidos durante lo que va del siglo.

En diciembre de 2014, Jorge Ceferino publica un análisis semiótico particular, “El amor suplementario en ‘Muñequita linda’ de Jorge Ninapayta”, en el blog *El horizonte de saberes*. Destaca a “Muñequita linda” como un cuento extraordinario que está a la altura de cualquier cuento de un autor clásico. El académico se centra en el aspecto semiótico del relato arribando a conclusiones quizá algo tecnicizadas por el instrumento teórico que utiliza.

A manera de conclusión, podemos observar que la aparición de *Muñequita linda* generó un entusiasmo en la crítica literaria que coincidió en la calidad literaria de este primer libro del autor y en la madurez narrativa de

Ninapayta. Además de señalar el futuro de un escritor que se presentaba con tales credenciales y anunciaba aún mucho más para la literatura peruana. *Muñequita linda*, por lo tanto, cumplió y hasta superó las expectativas de los pocos que ya sabían de su obra narrativa esparcida en revistas, antologías y acreditada con valiosos premios literarios. Y a los que desconocían su trayectoria, abrió la posibilidad de conocer a un escritor de valía, a un maestro de la prosa que supo esperar pacientemente para entregarnos un libro excepcional, uno de aquellos que marcan silenciosamente un hito en la historia de la literatura. No resultaría exagerado afirmar, por lo tanto, que *Muñequita linda* es un libro emblemático en el marco de la nueva literatura peruana, y aun hispanoamericana.

1.4 Los cuentos en antologías

Otra manera de medir los alcances de la obra literaria de Jorge Ninapayta es hacer un recuento de las apariciones de sus cuentos en fundamentales antologías nacionales e internacionales.

En la década del noventa varios de los cuentos de Jorge Ninapayta no solo habían aparecido en revistas sino también en libros compilatorios de cuentos. Ya habíamos mencionado la aparición del cuento “García Márquez y yo” en *13 años de los mejores cuentos de las 1,000 palabras* que la revista *Caretas* editó en 1995. Este cuento también había aparecido dos años más tarde en el libro del profesor universitario Antonio González Montes, *Periocuentos peruanos. El periodismo como tema literario*. En 1997 también “Mi hermano Alberto” apareció en la importante antología del escritor José Antonio Bravo, *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*.

También de ese año es la publicación de “Las cartas”, finalista del Premio Copé de cuento 1996. De difusión internacional fue la aparición de “Muñequita linda” en 1999 tras ganar el Concurso de Cuento Juan Rulfo el año anterior en el libro compilatorio *Maribel bajo el brazo. Concurso de cuento Juan Rulfo* editado en Santiago de Chile. Esta importante bibliografía ya es señera de una significativa trayectoria literaria; pero fue a partir de la publicación del libro de cuentos *Muñequita linda* que los alcances de Jorge Ninapayta en el ámbito literario se hicieron aún más notorios.

En 2001, Ricardo González Vigil lo incluyó en la ya célebre, y casi consagratoria, antología *El Cuento Peruano 1990-2000* (Ediciones Copé). En esta octava entrega del libro compilatorio de uno de los mayores críticos de la literatura peruana, la obra de Jorge Ninapayta resaltó nítidamente; ya que junto a Fernando Ampuero, otro de los grandes cuentistas de los noventa, fueron los únicos en lograr que dos de sus cuentos figuraran en la colección: los emblemáticos “García Márquez y yo” y “Muñequita linda”. Esta distinción, la de aparecer dos cuentos en una misma edición de las antologías, solo lo habían conseguido autores como Valdelomar, Zavaleta, Vargas Vicuña, Ribeyro, Loayza y Rivera Martínez, verdaderos referentes del relato en el Perú. González Vigil valora la paciencia literaria de Ninapayta, quien «sin apremio alguno, macerando sus recursos narrativos hasta alcanzar la destreza ansiada, cosechando numerosos premios nacionales e internacionales ha aguardado hasta los 43 años para entregarnos su primer libro» (450). Y los elogios son categóricos al referirse a la totalidad del libro, «prácticamente todos sus cuentos son admirables, por el ingenio de la trama y el esmero estilístico de la prosa; de hecho, es el primer libro narrativo más consistente en las letras

peruanas de los años 90» (450). Como decíamos, la aparición en esta antología representa un hecho trascendente en la carrera literaria de Jorge Ninapayta.

No menos importante fue la aparición de “Muñequita linda” en la antología *25 Cuentos Peruanos*, selección hecha por Carlos Garayar (2001) para la edición que Peisa preparó para la Gran Biblioteca de Literatura Peruana de *El Comercio*. Esta edición es fundamental en el aspecto de la difusión masiva de los grandes clásicos de las letras peruanas²³. Entre los veinticinco escritores peruanos destacan por su calidad literaria y su aporte al cuento Valdelomar, Arguedas, Vargas Vicuña, Rivera Martínez, Zavaleta, Ribeyro, Loayza, Bryce Echenique, Niño de Guzmán, Cueto, Ampuero y... Jorge Ninapayta. Aquí ya el escritor nasqueño ocupa un lugar preponderante en la narrativa breve de fines del siglo XX y aun de toda la literatura peruana.

En 2002, aparece “Muñequita linda” en la antología preparada por Ricardo Sumalavia: *Las fábulas mentirosas y el entendimiento* sobre el cuento en la Pontificia Universidad Católica del Perú. La aparición de Ninapayta se debe, como ya mencionamos, a que hizo la Maestría de Literaturas Hispánicas durante 1992 y 1993 en dicha casa de estudios. La colección se inicia con escritores de la talla de Ribeyro y Loayza. Entre los otros destacados autores también tenemos a Niño de Guzmán, Cueto, Ampuero y Pilar Dughi.

La dimensión internacional de la obra de Ninapayta la alcanzará con la aparición de, otra vez, “Muñequita linda” en la prestigiosa y ya clásica colección de Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico histórica* (México, Fondo de Cultura Económica) En la séptima actualización, publicada

²³ Recordemos que desde el 2000 al 2003 el diario *El Comercio*, valiéndose de su amplia llegada, promovió la última gran difusión de colecciones de literatura en ediciones de buena calidad.

en 2003, de esta antología, Ninapayta es uno de los cuatro nuevos autores incluidos en el libro (en la sección de 1986 a 2002). Menton considera a “Muñequita linda” como relato paradigmático de la nueva narrativa del continente. Estar incluido en esta antología sea, tal vez, el mayor logro para la difusión internacional de la obra literaria de Jorge Ninapayta si se toma en cuenta que esta antología es la de mayor alcance y prestigio en la narrativa breve hispanoamericana. Solo bastaría con mencionar los nombres de los autores del catálogo: Quiroga, Borges, Rulfo, Onetti, Cortázar... y Jorge Ninapayta. Son los nombres de verdaderos maestros del cuento hispanoamericano.

En 2007, seis cuentos de su libro fueron traducidos al italiano como *Bambolina bella e altri racconti*. Publicado por el prestigioso sello Raffaelli Editore y traducido por Gabriella De Fina, esta edición incluye los relatos “Muñequita linda” (*Bambolina bella*), “García Márquez y yo” (*Garcia Marquez e io*), “El Paraíso” (*Il Paradiso*), “Desencuentros” (*Incontri falliti*), “Las cartas” (*Lettere*) y “Mi hermano Alberto” (*Mio fratello Alberto*). El autor es presentado como uno de los máximos escritores peruanos contemporáneos. En el prefacio al libro, el literato peruano Camilo Fernández Cozman señala que los seis cuentos que «attraverso una minuziosa capacità descrittiva e il dominio dei complessi meccanismi del racconto, operano una riflessione sul tema della solitudine, della monotonia di una vita ancorata al ricordo, della frustrazione amorosa e della possibilità del lavoro dell'uomo di contribuire alla Storia» (5). Además menciona la importancia del ritmo que «con la sua prosa fluida espressa in uno stile rigoroso che —a partire dal ritmo— riesce a sedurre il lettore con la musicalità del linguaggio, facendo in modo che questi si identifichi

con la situación narrativa» (5). Compartimos la aproximación que hace Fernández Cozman a estos mundos ficcionales ya que refiere el aspecto formal y temático coherentemente.

Dos años después, el cuento “El Paraíso” aparece en el libro compilatorio *Cuento Ecuador- Perú 1998-2008* en conmemoración al décimo aniversario de la firma del tratado de paz entre estos dos países. La selección estuvo a cargo de la ecuatoriana Gabriela Falconí y de uno de los nuevos valores de la literatura peruana contemporánea, Carlos Yushimito del Valle. Entre los otros escritores peruanos que destacan con cuentos publicados en ese decenio aparecen Niño de Guzmán, Cueto, Ampuero y Pilar Dughi.

Mención aparte merece el hecho de que la totalidad de cuentos de *Muñequita linda* hayan aparecido en Internet; precisamente en *Versiones*²⁴, “Mi hermano Alberto” apareció en la edición número 35 en el mes de enero de 2001; de manera ininterrumpida apareció un cuento de la colección hasta cerrar en la edición número 44 en julio de 2002 con “Por las noches”. Especial interés requiere el cuento “García Márquez y yo” que aparece hasta en cinco enlaces de Internet: la ya mencionada Asociación de Correctores de Textos (2012); el blog *Letra salvaje* del también escritor Gabriel Rimachi Salier (2012); el informativo virtual *La mula.pe* (2014); la revista *Temporales de Escritura Creativa en Español NYU* (2015); y hasta la traducción al italiano como “Garcia Marquez ed io” de la revista virtual *Margini* (2015).

Al momento de hacer un recuento de las publicaciones en libros compilatorios, revistas y páginas de Internet nos topamos con el siguiente resumen:

²⁴ Revista cultural bimestral, elaborada en Portugal y que recibe artículos en castellano y portugués

1. “Muñequita linda”: en seis libros compilatorios, una revista literaria y en una página de Internet.
2. “García Márquez y yo”, en cinco libros compilatorios, en una revista y en seis páginas de Internet.
3. “Mi hermano Alberto”, en tres libros compilatorios, en una revista literaria y en una página de Internet.
4. “El Paraíso”, en dos libros compilatorios, en una revista literaria y en una página de Internet.
5. “Las cartas”, en dos libros compilatorios y en dos páginas de Internet.
6. “Desencuentros” en un libro compilatorio y en una página de Internet.
7. “Por las noches”, en una revista literaria y en una página de Internet.
8. “Canción”, “El león de piedra” y “Regreso a casa”, solo una vez en páginas de Internet.

Se nota claramente la preponderancia que tienen relatos como “Muñequita linda” y “García Márquez y yo” sobre el resto de la producción. Justamente estos dos cuentos son los emblemáticos de Jorge Ninapayta; los que proyectan mundos ficcionales en los que el humor negro y la ironía así como la creación de ficciones de los protagonistas para compensar las carencias de una vida en las que se sobreviven como seres marginales. A continuación tenemos a “Mi hermano Alberto”, “El Paraíso” y “Las cartas” en los que también se presentan las vidas ficticias de los solitarios que se crean mundos en donde poder encontrarse consigo mismos. Aunque el resto de su producción no ha tenido el mismo alcance que los mencionados, creemos que *Muñequita linda* es un libro parejo en todas sus líneas; y que todos sus relatos presentan una riqueza interpretativa en diversos aspectos y grados.

A manera de conclusión de este apartado, señalamos que los relatos de Ninapayta aparecidos en esas cinco antologías de cuentos demuestran el alcance de su obra: desde el ambiente universitario (Sumalavia), pasando por el de la década del noventa (González Vigil), el período 1998-2008 (Yushimito del Valle), todo el siglo XX en la literatura peruana (Garayar) hasta llegar al panorama histórico de todo el cuento hispanoamericano del siglo XIX y XX (Menton). Presentados en este orden creciente podemos observar cómo la labor literaria de Ninapayta es la de un virtuoso del cuento que ha logrado ser reconocido por la crítica; y cuya difusión, si la midiéramos en proporción directa con sus dotes literarias, debe ser inevitable y colocada en su real dimensión: la de un escritor magistral, la de un escritor de antología.

1.5 Última producción literaria

Luego de *Muñequita linda*, la crítica especializada esperaba la publicación del resto de la producción del autor. A continuación señalaremos la aparición de una novela corta, algunos cuentos sueltos en revistas, un ensayo literario, un libro de cuentos de edición póstuma así como las conjeturas sobre su última producción literaria inédita.

En 2006 apareció, también en Jaime Campodónico, *La bella y la fiesta*. Esta es una novela corta (176 páginas en formato bolsillo) que traza la vida de unos seres extraños en situaciones aun más absurdas. Ya en 2001, había aparecido el cuento “La reina de los hombres” en *Escritura y pensamiento*, revista de literatura de la universidad de San Marcos. Este relato es el primer capítulo de la novela anterior: aquí aparece el personaje principal, la bailarina Berta, en el ambiente de un teatro llamado El Batracio. Nos narra el acto

heroico de Calambrito, viejo bailarín que hace honor a su nombre, quien se enfrenta a un antiguo amante de la bailarina, un rufián gigantesco llamado Tuerto Largo. Con este hecho se gana el corazón de la deseada Berta quien junto a los otros extraños seres de esa fauna humana celebran hasta la madrugada. En 2005, el cuento “La hermosa Berta” fue publicado en *Hostos Review* en una edición especial dedicada a los escritores peruanos en Estados Unidos. *La bella y la fiesta* extiende el argumento presentado en los cuentos mencionados agregando la historia paralela del periodista Danilo quien cumple la función de evitar un posible atentado en un mitin político. La otra línea temática es la del presidente del país que planea junto a su asesor un plan estrambótico para convencer al pueblo sobre su re-reelección. Esta es una novela llena de alusiones al periodo de la dictadura de los noventa vistas desde una perspectiva algo alambicada. La narración es ágil y llena de humor donde encontramos situaciones inesperadas y extravagantes. Su escritura es una conjugación de la tradición criolla, del policial, el cómic, etc.

En 2009 aparecía “Hechicera” también en la revista *Escritura y pensamiento*; al año siguiente este cuento aparece en la revista virtual *Iman(hattan)*, publicación del Programa de Escritura Creativa en Español de la New York University donde Ninapayta era parte del comité editorial. Este es un fascinante cuento sobre la vida de un bolerista, Rosauro Venegas, “la voz de la desesperación”. Destaca la narración oral que presenta una historia totalmente extravagante, en donde el tema de la mutilación corporal es llevada al paroxismo para hacer reflexionar sobre la identidad y las apariencias. Este relato es incluido en *El arte verdadero y otros cuentos*.

En 2013, *Lima en el ensayo literario* fue publicado en la editorial La Casa de Cartón. Este libro es una reelaboración de su tesis de licenciatura presentada en 2001. Aquí analiza *Lima la horrible* (1964) de Salazar Bondy y *La cultura peruana* (1978) de Julio Ortega en el marco de la representación de la ciudad de Lima en la perspectiva de estos dos connotados ensayistas.

También es preciso señalar que en su círculo más cercano se sabía que Jorge Ninapayta estaba embarcado en varios proyectos literarios: cuentos de variable extensión y una ambiciosa novela. Hay que tener en cuenta que la parquedad de Jorge Ninapayta para mostrar al público sus creaciones ficcionales se debe a que era un escritor muy exigente consigo mismo. En una entrevista mencionaba que descartó una novela para dedicarse a otra, «por el simple hecho que de pronto me he sentido distante, no del todo conectado con ese proyecto» (Izquierdo Q., 2004). Algunos de sus conocidos también mencionan que Jorge Ninapayta no se hacía problemas al momento de abandonar proyectos literarios porque consideraba que no valían la pena para su publicación según sus exigentes patrones estéticos. Por todo ello se espera que en un futuro no muy lejano la última producción artística de Jorge Ninapayta sea editada.

A raíz de su partida, las repercusiones de críticos, escritores, amigos y sobre todo lectores fueron casi unánimes: se iba uno de los grandes cuentistas peruanos, un virtuoso del cuento, un ejemplo en la consecución de su vocación de verdadero escritor comprometido con la calidad de su obra; y una gran persona que supo plasmar en los mundos ficcionales que construyó una aproximación a la condición humana, algo que solo la buena literatura nos puede ofrecer. En diarios, revistas e Internet aparecieron muchos comentarios

entre los cuales destacaban dos instituciones a las que Jorge Ninapayta estuvo relacionado: el diario *La República* y La Casa de la Literatura Peruana²⁵.

En el marco de la revaloración de la obra de Jorge Ninapayta, la Casa de la Literatura Peruana realizó un homenaje en septiembre de 2015 que contó con nuestra participación, la de Ada Ampuero y Paúl Llaque. En dicho evento se presentó la recepción crítica de *Muñequita linda* (una versión abreviada del presente capítulo); las relaciones del cuento “García Márquez y yo” con el oficio del corrector de textos así como algunas consideraciones sobre el nuevo libro de cuentos de próxima aparición.

El tan esperado libro póstumo de Jorge Ninapayta, *El arte verdadero y otros cuentos* (Peisa-Esan), se publicó el 26 de noviembre de 2015 en la Feria de Libro Ricardo Palma de Miraflores. La presentación del libro estuvo a cargo de Germán Coronado, Ada Ampuero, Paúl Llaque, Carlos Garayar y Ricardo González Vigil. Justamente este último hizo mención de las cualidades del libro en cuestión y no dudó en calificar a *El arte verdadero y otros cuentos* como el mejor libro en su género del año. Ya en septiembre de 2015, Paúl Llaque había publicado un artículo, anticipándose a la aparición del libro, titulado “*El arte verdadero y otros cuentos*, de Jorge Ninapayta” en donde se hace un análisis de las características del libro en relación a su organicidad temática y a la madurez del autor. El mismo Llaque publicó al día siguiente de la presentación del libro el texto completo de su intervención, “Influencias, temas y hazañas de *El arte verdadero y otros cuentos*”; en este artículo establece un parentesco entre el libro de Ninapayta con otros dos grandes libros de cuentos de la

²⁵ Para mayor detalle, ver la sección “Noticias sobre el autor” en la Bibliografía secundaria.

literatura peruana como *Silvio en El Rosedal* de Ribeyro y *Otras tardes* de Loayza.

Semanas después, el mismo González Vigil publicó la reseña correspondiente al libro titulada “Realismo y fantasía. *El arte verdadero* confirma la calidad literaria de Jorge Ninapayta” en la revista *Caretas*. Aquí reitera los elogios a las cualidades del libro y manifiesta sobre Ninapayta que: «Sus dos libros de cuentos, *Muñequita linda* (2000), y el póstumo *El arte verdadero y otros cuentos*, ambos de una calidad admirablemente pareja en su conjunto, lo sitúan definitivamente entre los cuentistas hispanoamericanos más destacados de las dos últimas décadas» (17 de diciembre de 2015). González Vigil, en su recuento de libros de 2015 para la revista *Caretas* señala al libro póstumo de Ninapayta como el mejor volumen de cuentos del año. Esto lo repite en el recuento realizado para la revista *Poder*: «Confirmando que fue uno de los mejores cuentistas hispanoamericanos surgidos a fines del siglo XX, el volumen póstumo de Jorge Ninapayta de la Rosa fue el mejor libro de cuentos del año» (enero de 2016). Nuevamente se realza el hecho de la calidad de la obra narrativa de Ninapayta tal como se hizo con su primer libro.

En la misma línea de los recuentos de 2015, Gabriel Rimachi considera a *El arte verdadero y otros cuentos* uno de los mejores del año y califica a Jorge Ninapayta como el sucesor de Julio Ramón Ribeyro. Por último, es interesante mencionar que el mismo Rimachi realizó una entrevista radial a Paúl Llaque sobre la vida y obra de Jorge Ninapayta. Entre los aspectos que se consideraron fue la cercanía de Llaque a Ninapayta durante los años que duró su amistad y a las posibles influencias en su obra literaria.

En la última semana del año, Camilo Fernández Cozman publica un artículo sobre el nuevo libro que apareció en un diario limeño, “La pluma magistral de Jorge Ninapayta”. El literato señala que la obra narrativa de Ninapayta es una de las más importantes de la literatura peruana de las últimas décadas y uno de los cuentistas latinoamericanos más notables de los últimos tiempos. También puntualiza que «Ninapayta es alguien que cincela la prosa obsesivamente a la manera de los maestros franceses de la narrativa del siglo XIX»; además de emparentar los relatos contenidos en este libro con los mejores cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

La última de las referencias, hasta el momento, a la obra de Ninapayta es la crítica que redactó José Güich Rodríguez sobre *El arte verdadero y otros cuentos* para el diario El Comercio que apareció el 15 de febrero de 2016. El también escritor menciona un aspecto que ya apuntábamos, el que Ninapayta es un escritor alejado de las turbulencias del protagonismo para poder figurar en el ámbito literario. Uno de los aspectos que señala Güich es que Ninapayta, en sus obras anteriores, «pergeñó un estilo virtuoso, al tiempo que dúctil en la exploración de registros»; además que *El arte verdadero y otros cuentos* «refrenda sus notorias capacidades para la narrativa: prosa acorde a la materia, signada por un gran sentido de la oralidad, y un humor tragicómico atento a las vicisitudes del hombre común». Finalmente, el crítico se detiene en el comentario a los relatos que sobresalen en la colección: “Que sigan los éxitos”, “El arte verdadero”, “Pan francés” y “Hechicera”.

Se puede concluir que el libro póstumo de Ninapayta concitó la atención de la crítica apenas fue publicado y su importancia es notoria en el panorama de la última producción del cuento en el Perú. El acercamiento en detalle y con

los instrumentales adecuados a esa perspectiva abren un horizonte de estudio apasionante; pero esto ya forma parte de otra historia que esperamos se pueda escribir.

CAPÍTULO SEGUNDO TEORÍAS DE LA FICCIÓN LITERARIA

La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagravia de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos.

Mario Vargas Llosa

Las teorías de la ficción literaria, tal como mencionamos anteriormente, ofrecen una variedad de propuestas y hasta una dispersión programática. En los límites de este trabajo solo pretendemos establecer algunas coordenadas básicas en cuanto puedan servirnos como herramientas metodológicas para el posterior análisis de nuestro objeto de estudio.

Una de las primeras aproximaciones que consideramos útil al momento de establecer teorías concretas es la que plantea Genette en su breve tratado *Ficción y dicción* (1993). El teórico francés parte de la definición de la literatura como arte del lenguaje, «una obra es literaria sólo si utiliza, exclusiva o esencialmente, el medio lingüístico» (11). Luego sigue los planteamientos de Jakobson sobre la literariedad —lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte— y las dos diferencias específicas: la que separa al arte del lenguaje de

las demás artes y la que la separa de las demás clases de prácticas verbales. Genette señala que el lenguaje humano presenta dos regímenes de literariedad: el constitutivo y el condicional. El régimen constitutivo rige dos tipos de prácticas literarias: la ficción y la poesía (dicción). Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos y la dicción por sus características formales. Entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria del ejercicio del lenguaje, por tanto «si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción» (18). En el caso del régimen condicional la distinción de su literariedad obedece a factores funcionales y pragmáticos.

En este capítulo plantearemos algunas nociones para acercarnos a las dimensiones de las ficciones literarias. En primer lugar estableceremos los fundamentos de la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción para medir de qué manera la ficción cumple funciones en la vida de los seres humanos. A continuación analizaremos la semántica ficcional de los mundos posibles en relación a sus características intrínsecas así como a sus constituyentes. En tercer lugar se plantearán, dentro del ámbito de una fenomenología de la lectura, la teoría de la inmersión ficcional. Buscamos, pues, que el orden de la presentación pueda responder a las siguientes interrogantes: ¿por qué las ficciones literarias?, ¿cómo son las ficciones literarias? y ¿cómo se relaciona el lector con las ficciones literarias?

2.1 La dimensión antropológica y cognitiva de la ficción

En el intento de querer abordar las nociones del enfoque antropológico y cognitivo de los mundos ficcionales de la literatura debemos tomar en cuenta,

siguiendo a Garrido Domínguez (2011, 165), que se establecen tres clases de acercamientos a tal fenómeno: el de los estudiosos de las ciencias de la mente, el de los teóricos de la literatura y el de los propios creadores. Dadas las limitaciones de nuestro marco teórico, tomaremos en cuenta las dos últimas aproximaciones: estableceremos nociones de la teoría literaria —Iser y Schaeffer— complementándolas con las de algunos escritores que reflexionan sobre las funciones de la literatura en general y su propias poéticas —Vargas Llosa, Merino y Sábato²⁶. Estructuraremos el examen de estas nociones en tres apartados: partiremos de los fundamentos de la ficción como una dimensión antropológica; a continuación abordaremos la noción ficción como un dispositivo cognitivo y complementaremos con algunos tópicos en que las ficciones literarias nos proporcionan una mirada a la condición humana como ninguna otra actividad lo podría hacer²⁷.

2.1.1 Las raíces antropológicas de la ficción

Las siguientes propuestas son tomadas de Wolfgang Iser (1997) en su artículo titulado “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. El teórico alemán basa sus argumentaciones en dos aspectos: establecer que la ficción es un medio de realizar lo posible (lo que puede ser o suceder) y responder por qué los seres humanos parecen estar necesitados de las ficciones aun sabiendo que la literatura es solo simulación.

²⁶ Para un resumen de las propuestas del enfoque antropológico-imaginario (poética de la imaginación) y del enfoque cognitivo propuesto por los estudiosos de la mente, ver Garrido Domínguez (1997, 36; 2011, 163-173)

²⁷ En el análisis de las propuestas teóricas tendremos a la vista el artículo de Valenzuela (2013), “La dimensión antropológica de la teoría de la ficción de Vargas Llosa”, y el acercamiento que hace Garrido Domínguez a las mismas (2011, 154-178).

Iser parte de la comparación entre las ficciones y las mentiras entendiendo que en ambas se sobrepasa algo; la mentira sobrepasa la verdad y la ficción literaria sobrepasa el mundo real que incorpora. De aquí parte que la ficción y la realidad se retroalimentan hasta formar una dualidad en la que se da un acto de *transgresión* en donde «la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente, y con ella dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos» (44). El siguiente aspecto que considera Iser es sobre las funciones que cumplen las ficciones literarias en la vida cotidiana. A partir de Goodman, sostiene que las ficciones «no son el lado irreal de la irrealidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse» (45). Esta función de la ficción lleva a plantear que podemos tener acceso a lo que la realidad nos niega inventando posibilidades en las que se conjugan nuestra creatividad y deseos. Las ficciones tienen una base esencialmente antropológica por sus circunstancias de producción, por las funciones que cumple y por sus productos. El siguiente paso de Iser es particularizar la naturaleza de las ficciones literarias teniendo en cuenta los múltiples usos de la ficción en el ser humano: presuposiciones en epistemología, hipótesis en la ciencia, bases del mundo en nuestro imaginario y supuestos en nuestras creencias. Esto se relaciona con los mundos posibles y sus implicancias cognitivas.

La propuesta central de Iser es que la ficción posee una configuración dual —emparentada con la poesía pastoril del Renacimiento (mundo artificial y sociopolítico), los sueños (decir algo distinto de lo que se dice) y la distinción entre el individuo y sus roles sociales— en la que un primer significado

percibido no es el definitivo, pero sí la condición para acceder al verdadero significado. El autor afirma que la ficcionalidad literaria tiene una *estructura de doble significado* «que no es significado en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que se quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere» (53). De esta estructura dual surge el mecanismo de *éxtasis*, el cual permite a los seres humanos estar simultáneamente consigo mismos y fuera de sí mismos. Una primera consecuencia del éxtasis es que se ofrece como condición necesaria para el autoconocimiento y constituye un elemento fundamental en nuestra estructura antropológica en donde el ser humano puede llegar a ser lo que desea sin dejar de ser lo que es. Otra consecuencia, es que las ficciones nos permiten superar los estrechos límites de nuestro contexto vital para acceder a un conocimiento de realidades que por ningún otro medio podríamos alcanzar. Aquí se da la *auto-extensión* del ser humano en las ficciones en la medida que estas nos permiten ampliar, compensar o llenar los aspectos vitales no desarrollados.

Otro de los patrones integrantes del ser humano que confirman la estructura de doble significado se da con el llamado *doppelgänger* o estructura de doble planta. A partir de Plessner, en el marco de la antropología social, Iser considera que la individualidad del ser humano es inseparable del rol social que desempeña; dicho rol no puede definir por entero a la persona, pero tampoco se puede concebir a la persona independientemente de ese rol. Por tanto, esta estructura del *doppelgänger* hace posible el entendimiento de uno mismo ya que «únicamente a través del otro de nuestro propio ser tenemos un ser

propio» (54). Cuando el ser humano desempeña diversos roles como sujeto social a lo largo de su vida puede extender el ámbito de sus experiencias siendo el doble de sí mismo: puede ser otro(s) sin dejar de ser el mismo.

Iser considera que la ficcionalización manifiesta una disposición básicamente humana en el que «si el yo íntimo de la persona es el punto de encuentro de sus múltiples papeles, las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son» (57). Para que esto se dé, la persona debe salirse de sí misma de forma que traspase sus limitaciones; las ficciones literarias, con su naturaleza apariencial, muestran la capacidad que tenemos de transmutarnos en distintas formas. Los seres humanos, a través de la ficción, podemos inventarnos constantemente y darnos cuenta que no existe un marco de referencia último para lo que hagan las personas a través de dicha ficción. Iser plantea la *auto-modelación* como «respuesta a la inaccesibilidad que tenemos frente a nosotros mismos» (61), por ello la ficcionalización literaria nos hace entender que los seres humanos no pueden hacerse presentes a sí mismos. Se arriba a la conclusión que «si la ficcionalización proporciona a la humanidad posibilidades de auto-extensión, también pone de manifiesto las limitaciones inherentes al ser humano: la propia inaccesibilidad fundamental a nosotros mismos» (58). La ficción es el ámbito en donde se relaciona lo real y lo posible, ese deseo del ser humano de estar implicado en la vida y al mismo tiempo apartado de ella; por tanto, en la ficción «coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual» (60). De aquí surge el fundamento antropológico de la ficción en que nos permite «disfrutar tanto de lo

real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una cosa y otra porque es algo que se nos niega en la vida real» (60). La mencionada incapacidad del ser humano para hacerse presente a sí mismo explica el deseo por crear y consumir ficciones; esto se da por la conciencia del escritor y el lector de ficciones de sobrepasar los límites de su existencia.

Iser afirma que la «ficcionalización empieza donde el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción» (61); esto se vincula con uno de los fundamentos antropológico-cognitivos de la ficción con relación a encontrar respuestas a cuestiones esenciales e impenetrables de la vida humana. Solo proyectándonos en escenarios posibles, a través de la ficción, podemos acercarnos a conocer «los puntos cardinales de nuestra existencia que desafían la penetración cognitiva e incluso experiencial» (61). Cuestiones como el origen y el fin del ser humano en su existencia son asuntos que la ficción busca resolver, cuestiones que los otros medios cognitivos nos niegan por lo inaccesible e impenetrable. Incluso realidades que experimentamos pero que no podemos conocer —el amor, la soledad, la muerte— son sobrepasadas por la ficción con el fin de imponerle una forma que lo haga accesible. A partir de esto, podemos establecer las diferencias de las ficciones literarias con las ficciones del mundo ordinario (hipótesis, suposiciones, presupuestos, imaginarios culturales, etc.). Las ficciones de la literatura representan lo que está oculto con el fin de ir más allá de uno mismo para hacerse accesible a uno mismo. Aunque es prudente indicar que estos deseos de autoconocimiento no pueden llegar a ser definitivos ya que están relacionados solo con la apariencia de las representaciones.

Otro de los aspectos en que la naturaleza de la ficción desafía la comprensión es que a pesar de que sabemos que las ficciones son solo intentos o ensayos de conocimiento el ser humano sigue ficcionalizando; para esto Iser plantea la noción de la *fuerza de la apariencia*. La apariencia permite una modelación ilimitada de las realidades, en la que se evidencia la imposibilidad de reconciliación con una realidad inconmensurable y su representación lúdica. De aquí se desprende que el deseo humano de conocernos a través de la ficción desarrolle dos direcciones. El primero se relaciona con las ficciones que pueden satisfacer los deseos de conocernos; el segundo nos vincula con las ficciones que muestran la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos.

Para finalizar, en el intento de resolver la cuestión sobre la necesidad de los seres humanos de ficcionalizar, Iser plantea tres posibles soluciones. La primera se basa en que «únicamente podemos estar presentes para nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades» (65). La segunda se sostiene en que «únicamente podemos hacer frente al carácter abierto del mundo a través de las posibilidades que proyectamos sobre nosotros mismos y que proyectamos sobre el mundo» (64). La última respuesta, casi extrema, se fundamenta en que «al poner en escena nuestras propias posibilidades, estamos luchando incesantemente por retrasar nuestro propio final» (64). Estas tres alternativas fundamentan la raíz profundamente humana de las ficciones.

2.1.2 La ficción como dispositivo cognitivo

Las propuestas teóricas que presentamos a continuación complementan el enfoque antropológico de la ficción con el fundamento cognitivo de la misma.

Tomaremos en cuenta los planteamientos del teórico francés Jean-Marie Schaeffer (2002) en su libro *¿Por qué la ficción?*

En el apartado anterior, al mencionar la noción de *éxtasis* en cuanto a su fundamento cognitivo, entendemos que solo por medio de la ficción podemos acceder a nosotros mismos proyectándonos en el espejo de nuestras posibilidades. Schaeffer parte de las hipótesis de Aristóteles de que la ficción debe su origen a causas naturales, es connatural al ser humano y que obedece a motivaciones hedonistas. A continuación busca distinguir tres cuestiones: el estatus del dispositivo ficcional, las posibles funciones trascendentes de la ficción y su función inmanente.

El estatus intrínseco del dispositivo ficcional se relaciona con su alcance cognitivo; a partir de ello, Schaeffer afirma que las ficciones son operadores cognitivos, es decir, fuentes de conocimiento: «si el dispositivo ficcional es un operador cognitivo, es porque corresponde a una actividad de modelización, y toda modelización es una operación cognitiva» (305). Esta operación se da fundamentalmente en el ámbito de las ficciones canónicas en las que su «relación con el mundo es de naturaleza representacional y la elaboración de una representación (como proceso mental u operación públicamente accesible) es por definición una operación cognitiva» (305). Por tanto, por intermedio de las ficciones, accedemos a un tipo de conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos que ningún otro medio nos podría permitir. A partir de esta noción, la de que la ficción es un *dispositivo de gran potencia cognitiva*, se abordan las cuestiones de las funciones que puede desempeñar.

Las *funciones trascendentes* se relacionan con otras modalidades del ser y con la vida real; por tanto la ficción puede desempeñar múltiples

funciones. Una de las formas particulares²⁸ de la ficción como dispositivo cognitivo se relaciona con el ámbito afectivo del ser humano al pasar de un contexto real a un contexto ficcional: «la reorganización de los afectos imaginarios en un terreno lúdico, su escenificación, lo que nos da la posibilidad de experimentarlos sin que nos agobien» (309). Aquí se produciría un efecto de desidentificación en el que la ficción nos permitiría distinguir los límites entre una representación y la realidad; paradójicamente, este efecto de distanciamiento se da en el proceso de inmersión ficcional. Schaeffer plantea que la ficción tiene como principal función trascendente el desarrollo del sentido de la realidad que tenemos desde niños: «la ficción facilita la elaboración de una membrana consistente entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, y que desempeña un papel importante en esta distanciamiento original que origina conjuntamente el *yo* y la *realidad*» (310). Por tanto, a través de la ficción, como un operador cognitivo, el ser humano puede establecer una relación mucho más compleja y diversificada con el mundo que lo rodea. Como una manera de entender el valor de la ficción en la vida del ser humano se afirma que «nos da la posibilidad de seguir enriqueciendo, remodelando, readaptando a lo largo de toda nuestra existencia el soporte cognitivo y afectivo original gracias al cual hemos accedido a la identidad personal o a nuestro estar-en-el-mundo» (312). Esto fundamenta las funciones que las ficciones pueden trascender.

La *función inmanente* es definida como «la función autotélica desempeñada por la experiencia ficcional, es decir, por nuestra inmersión mimética en un universo ficcional» (312). Schaeffer sostiene que la ficción solo

²⁸ Otras de las funciones particulares en el desarrollo psicológico del individuo se darían en la compensación de los deseos no satisfechos, en la corrección ante una inadecuación de la realidad, en la descarga de impulsos catárticos o en una exteriorización de impulsos agresivos.

tiene una única función inmanente, de carácter estético, que consiste en provocar placer cuando consigue gustarnos como ficción. Un primer argumento, que parte del uso social otorgado a la ficción, es que siempre que un arte se presenta a través de un dispositivo ficcional se relaciona a una intención estética. Esto se relaciona con la inmersión ficcional (relación cognitiva con las cosas) que está regulada por «el grado de satisfacción inmanente a la reactivación de la modelización mimética, por tanto el por tanto el placer inducido por la atención estética» (314). El segundo argumento, inscrito en el contexto pragmático, parte del hecho que este contexto delimita un espacio lúdico a través de actividades de tipo representacional. De esta manera la ficción, como un juego al servicio de la representación, se relaciona con la estética; tomando conceptos kantianos, Schaeffer establece que «la relación estética es más específicamente un juego entre la imaginación y el entendimiento» (314). La imaginación es asumida como una facultad de esquematización, o modelización mental, entre las cuales la imaginación poética se relaciona con la facultad de ficcionalización configurada a partir de la autoestimulación imaginativa; por lo tanto, las ficciones, en su proceso de creación, establecen una relación dual: con nosotros mismos (para comprendernos) y con la realidad exterior. Con respecto al entendimiento, se relaciona con la ficcionalización en el sentido de establecer la distinción pragmática entre lo real y lo posible. La imaginación (actividad de esquematización) y el entendimiento (determinación conceptual) son inseparables y tienen la capacidad para construir mundos ficcionales.

Para finalizar, los vínculos entre la función inmanente (estética) y las funciones trascendentes desempeñadas por la ficción se pueden establecer

cuando entendemos que la primera es constitutiva de la inmersión ficcional como tal y por tanto es compatible con cualquier otra función trascendente. Por tanto, la ficción es capaz de muchas funciones con la condición de que antes consiga gustarnos como ficción: «una obra de ficción solo puede desempeñar de manera satisfactoria una función trascendente cualquiera si gusta desde el punto de vista de la inmersión ficcional, es decir, desde el punto de vista de la forma específica de la atención estética» (318). Esta condición es la que se impone en las ficciones literarias que alcanzan el estatus de desvelar aspectos muy propios de nuestra condición humana.

2.1.3 Algunas propuestas de los creadores

Luego de haber analizado las nociones teóricas sobre las raíces antropológicas de la ficción y su valor como un dispositivo de gran potencia cognitiva, complementaremos y extenderemos dicho marco teórico con el aporte de las reflexiones de los mismos creadores, sus poéticas de la ficción y algunos ejemplos paradigmáticos de ficciones literarias concretas.

Muy de vez en cuando, cuando nos topamos con ficciones en la que intuimos que nos acercamos a ciertos abismos de la condición humana, llegamos a lo que se llama la buena literatura. Son las ficciones que problematiza sobre asuntos profundos de nuestra condición humana, en la que podemos entender el alcance al que solo la literatura nos conduce, tal como lo menciona Merino: «acaso nunca seamos capaces, en la vida real, de penetrar en los recovecos del alma humana con la finura de podemos utilizar en la ficción» (2009: 26). O cuando Muñoz Molina, al hablar de las ficciones de Juan Carlos Onetti, afirma que “me han servido para comprender lo que estaba

viendo fuera de los libros, para conocer a ternura y tener miedo a la desolación” (13). Más adelante nos menciona que ha conocido sentimientos como amor, compasión, gratitud, piedad tal como lo presentaba el escritor uruguayo, y que acaso, de ninguna otra manera haya accedido a ese conocimiento de la condición humana.

Merino analiza las funciones básicas de la ficción y su fundamento antropológico, en el que lo distintivo del ser humano es la habilidad en su uso para contar historias, «somos el *homo sapiens* porque somos el *homo narrans*. Nuestra naturaleza es la narración» (2002: 2). Pero lo fundamental es que esas narraciones hechas por los seres humanos han servido para la comprensión e interpretación de la realidad: «las narraciones nos ayudan a descifrar el fluir tumultuoso y desordenado de los hechos, o al menos a comprendernos mejor, y con ello a comprendernos y descifrarnos más certeramente a nosotros mismos» (2002: 2). Merino va más allá y afirma que la ficción construye una forma exclusiva de verdad: «la ficción, es pues un modo específico, incomparable, de desvelar ciertos aspectos de la realidad. Incluso es posible que la ficción sea capaz de crear una realidad propia, exclusiva» (2009: 19). Estas verdades que las ficciones muestran se relacionan con sus dimensiones cognitivas.

Los ejemplos podrían ser innumerables al recordar las ficciones que nos han tocado en las fibras más íntimas y que nos han acercado un poco a eso tan misterioso de la condición humana. Palabras como amor, fracaso, muerte, felicidad, sufrimiento... solo pueden ser desvelados en las proyecciones que hacemos en la vida que podamos vivir en esos textos literarios. Vargas Llosa menciona que solo con la buena literatura podemos «explorar los abismos de lo

humano, admirar sus hazañas y horrorizarme con sus desvaríos» (2010: 2). Podríamos plantear un ejercicio en donde mostráramos de qué manera ciertas creaciones literarias han ahondado en los grandes temas tan complejos como sutiles que acaso nos dejan con más incertidumbres que certezas; pero que al final nos hacen diferentes. Nos hacen saber que el tiempo que nos llevó estar inmersos en esas “realidades alternativas” nos acercó más a nosotros mismos, a lo que pudimos haber soñado ser, o incluso a lo que tememos; pero que en ese desdoblarse nos deja un extraño alivio de no haber sido nosotros los que lo padecemos. Cuentos como “Diles que no me maten” y “Talpa” de Rulfo o “El desierto” y “El muerto” de Quiroga dejan una marca indeleble en la mente de un lector medianamente sensible a los poderes de las buenas ficciones literarias. Temas que tocan nuestras fibras más íntimas como la muerte, la culpa o el sufrimiento son desarrollados con una maestría tal por esos autores que nos acercan a esos abismos de la condición humana.

Uno de los creadores que más ha profundizado en los motivos de las ficciones ha sido Ernesto Sábato. Dentro de sus reflexiones están aquellas en las que mide los alcances de la racionalidad y el arte: «lo que podemos conocer de la realidad mediante los esquemas de la razón se parece a lo que podríamos saber de París examinando su plano y su guía de teléfonos» (2006b: 138). Por ello propone, en una visión existencialista del hombre, que «las regiones más validas de la realidad —la más valiosa para el hombre y su existencia— no son aprendidas por esos esquemas de la lógica y la ciencia. Querer aprehender el mundo de los sentimientos, de las emociones, de lo vivo, mediante esos esquemas es como querer sacar agua con horquillas» (2006b: 139). Sábato aborda interrogantes sobre el porqué de las ficciones cuando en

la novela *Sobre héroes y tumbas* un personaje habla sobre la razón que lo movería a escribir, a construir mundos plantea aquello de hacerlo para eternizar lo que es pasajero, un amor, un descubrimiento, la felicidad, pero también para «indagar, escarbar el corazón humano, examinar los repliegues más ocultos de nuestra condición» (2005: 176). Otro aspecto que considera se relaciona con los grandes creadores de ficciones que «como Sófocles, Dante y Shakespeare no se propusieron la belleza como fin, sino el examen de nuestra condición humana, la exploración de sus abismos y límites» (2006a: 162). En este desvelar los aspectos de la condición humana podemos encontrar por añadidura la belleza, «pero no aquella que se logra cuando se le busca por sí misma, sino otra: grande y trágica, desgarrada por la disonancia y el horror» (*ibid.*). Es interesante esta conjunción, la de examinar nuestra condición humana y la de encontrar la belleza. Es uno de los resultados que la buena literatura nos puede ofrecer, esos caminos por donde transitan las grandes verdades humanas presentadas con una gran maestría. Sábato profundiza y propone que «todas las tragedias escritas por el hombre, desde la que cuenta el destino de Edipo hasta la que narra la muerte de Iván Ylich muestran esa belleza de los abismos» (*ibid.*). Todas estas aproximaciones de Sábato a su propio quehacer literario están fundamentadas en la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción literaria.

Otro de los creadores de ficciones que plantean una teoría sobre su propio quehacer es Vargas Llosa. Para entender la aparente paradoja de “la verdad de las mentiras”, debemos ubicarnos en la dimensión antropológica y cognitiva de las ficciones. Las mentiras de las ficciones no son producidas para negar las verdades reales de la vida, sino para ampliar los límites en que

estamos encorsetados los seres humanos en la vida que nos ha tocado en suerte. Lo esencial de las ficciones no es tratar de comprobar su pertinencia con una verdad real, preguntarse si realmente existió un personaje con los rasgos de Raskolnikov en el San Petersburgo del siglo XXI, ni buscar la exactitud de los hechos referidos en *La ciudad y los perros*. La función de la ficción trasciende ese tipo de verdad, las ficciones «mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede ser expresada encubierta, disfrazada de lo que no es» (2002: 16). Entonces, las invenciones realizadas por los escritores no son una pura irrealidad, sino que muy por el contrario, revelan aspectos de nuestra condición como ninguna otra actividad humana puede hacerlo. Nos interesa saber más que la verdad de un Raskolnikov histórico o que los personajes del colegio Leoncio Prado, la verdad que nos es contada en esas maravillosas novelas. La verdad de las vidas de esos seres hechos de sueños y de proyecciones muy íntimas, de sus historias que nos conmueven por parecer que las hemos imaginado, tal vez querido vivir o simplemente hemos temido. La verdad de las ficciones está en el corazón de esas mentiras, de eso que aunque haya tenido fuertes raíces con el verismo autobiográfico, por el solo hecho de haber sido trasvasado por el lenguaje a un texto escrito se ha modificado notablemente. No interesa saber tanto las referencias de Samsa con Kafka como lo profundo que nos hace entender una narración como *La metamorfosis* y las mezquindades de que es capaz el género humano.

Si una ficción —una novela o un cuento— tienen en común estar construidas por palabras y referirse a hechos históricos, en qué radica su diferencia. Vargas Llosa responde que ambos son sistemas opuestos de aproximación a lo real. Si nos ponemos a buscar errores históricos en la

construcción de *La fiesta del Chivo* o si tildamos de novelesca la *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet estaríamos cometiendo gruesos errores. Las ficciones literarias no son esclavas de la verdad. Mientras que en la historia no podemos dejar de cotejar sus informaciones con la verdad de la realidad, la ficción «se rebela y transgrede la vida» (2002: 20) ¿De qué depende entonces la verdad de una ficción? Las ficciones más auténticas son las que mejor fingen, las que nos persuaden de mejor manera de los mundos ficcionales que ha construido, de «su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia» (*ibid.*). Por tanto, podemos entender el porqué Vargas Llosa utiliza las categorías de “verdad” y “mentira” cuando juzga una ficción desde el punto de vista formal. Una ficción es verdadera si el lector ha tenido una inmersión exitosa en la ficción: «Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque *decir la verdad* para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y *mentir* ser incapaz de lograr esa superchería» (*ibid.*). La verdad, entonces, nace de una función estética, de la capacidad del escritor de producir ficciones que logren persuadir al lector de vivir una nueva realidad tan o más apasionante que la vida real.

Otra de las funciones que cumple la literatura en la sociedad es aquella que menciona Vargas Llosa en su visión humanística de la literatura, «la buena literatura tiende puentes entre gentes distintas, haciéndonos gozar, sufrir o sorprendernos, nos une por debajo de las lenguas, creencias, usos, costumbres y prejuicios que nos separan» (2010: 3). Esta fraternidad de la literatura es una visión liberal e idealista de esta actividad que «eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez» (*ibid.*). Como apunte final queda aquella

idea esperanzadora de la literatura, ese aliento con la certeza de que la literatura es uno de los mejores caminos para nuestra sociedad, para que los seres humanos sigamos en estos caminos y no desmayemos en las miras. Es inevitable citar el hermoso final del discurso de Vargas Llosa en la recepción del Premio Nobel: «tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo, la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible» (2010: 12). La propuesta vargalloseana de la literatura como fuente inspiradora de lucha ante la realidad a la que estamos constreñidos es uno de los fundamentos propios de la ficción.

2.2 La semántica ficcional de los mundos posibles

¿De qué manera los mundos ficcionales de la literatura pueden relacionarse con un referente de la realidad “real”? ¿Qué tanto podemos identificar a elementos de la realidad factual como base para los elementos constituyentes de una ficción narrativa? Ante la pregunta que se plantea Doležel (1997: 69-70) sobre si es necesario identificar a personajes como el Rey Arturo o Robin Hood, incluso la noche estrellada del cuadro pintado por Van Gogh con prototipos del mundo real surge la cuestión sobre qué partido tomar: si una postura de modelo mimético de *mundo único* al que tomamos como referencia o si hay una propuesta no mimética o de los *mundos posibles*.

Espezúa (2005) considera que hay dos posturas antagónicas en relación a la ficcionalidad. La primera afirma que no se puede representar el mundo real y concreto ya que la mediación de los signos modifica lo real. La segunda, por el contrario, considera que la literatura sí puede representar la realidad ya sea

reconstruida y reelaborada de manera metafórica y metonímica. Estas aproximaciones nos sirven como guía para entender las posiciones teóricas con relación a los planteamientos sobre el complejo ámbito de la ficción literaria. A continuación tomaremos los planteamientos de Doležel en consideración a su teoría de la semántica ficcional de los mundos posibles.

2.2.1 El marco de mundo único

Doležel (1997: 69-94 y 1999: 13-54), desde un enfoque antimimético, parte de una crítica firme de lo que él denomina el marco de *mundo único* y propone, como superación del anterior, el marco de los *mundos posibles*. El crítico checo presenta las principales “semánticas” de mundo único en una sucesión que corresponde con el grado que aceptan la legitimidad de las representaciones ficcionales. Hace un recuento de las propuestas de Russell, Frege, Saussure y las de la semántica mimética.

La semántica de Russell, o de los *términos vacíos*, está en un extremo de la semántica del mundo único de la ficcionalidad. Para el filósofo inglés solo hay un mundo, el mundo “real” y por consecuencia las entidades ficcionales no existen, los términos ficcionales carecen de referencia (están “vacíos”), y las oraciones ficcionales son falsas. Se puede colegir entonces que “Silvio vivió varios años en El Rosedal” como “Silvio nunca salió de la ciudad de Lima” tienen el mismo valor de verdad: son afirmaciones falsas.

Para la semántica de Frege, o el *sentido puro*, al igual que para Russell, no existen mundos tras las palabras ficcionales; pero para aquel, los términos ficcionales (las representaciones), aunque sin referencia, tienen un significado, un significado constituido y agotado por el sentido. Por lo tanto, al carecer de

referencia, carecen de valor de verdad, es decir, no son verdaderas ni falsas. La ficción es un lenguaje de sentido puro liberado de la referencia y de la evaluación de verdad.

En la propuesta de Saussure, o la *autorreferencia*, se da un paso en estas fallidas aproximaciones del marco de mundo único. El lingüista ginebrino asigna al lenguaje un papel semiótico activo. El significado del signo lingüístico no se define en el eje externo «lenguaje-mundo» sino en el eje interno «significante / significado». La convención asigna al significante un significado. La estructura semántica del lenguaje se hizo así independiente de las estructuras del mundo. Queda un concepto de sentido independiente de la referencia: el sentido se determina por la estructura formal del significante. De aquí se puede decir que el lenguaje poético es «autorreferencial»

La semántica mimética considera que las entidades ficcionales parten de la realidad, es decir, son imitaciones o representaciones de otras entidades que existen en el mundo real. Durante mucho tiempo la doctrina de la semántica mimética ha sido interpretada de muchas maneras diferentes y se ha convertido en un embrollo teórico. Se pueden plantear hasta tres tipos de funciones: la *mimética*, la *universalista* y la *pseudomimética*.

a) La *función mimética*, el planteamiento más extremo de la semántica mimética, se asigna a una entidad ficcional un prototipo real. Se puede expresar de la siguiente manera:

el particular ficcional P (f) representa el particular real P (r).

Al combinar un elemento ficcional con una réplica real asigna referentes a los términos ficcionales. El universo real demuestra ser el «universo de

discurso» de los textos ficcionales. Esta semántica mimética puede funcionar de manera casi automática en relación con las entidades ficcionales con los mismos nombres de los particulares reales: el Leonidas Trujillo de *La fiesta del Chivo* – el Leonidas Trujillo histórico; el colegio Leoncio Prado de *La ciudad y los perros* – el colegio Leoncio Prado real. Sin embargo, el gran problema es cuando no sabemos dónde buscar el prototipo. ¿Dónde encontrar a Urania Cabral, el Jaguar, Zavalita, Silvio Lombardi? No se puede decir que algún candidato para los mencionados anteriormente se puede encontrar luego de una profundísima investigación histórica.

b) La *función universalista* es propuesta para solucionar esta deficiencia de la semántica mimética. Se consideran los particulares ficcionales como representaciones de universales reales —tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas. Se plantea de la siguiente forma:

el particular ficcional P (f) representa el universal real U (r).

Doležel menciona que uno de los principales representantes de esta corriente es Erich Auerbach. Los universales de Auerbach son un conjunto ecléctico: las entidades ficcionales se emparejan con categorías históricas, psicológicas, políticas, culturales y demás. Ahora la semántica mimética se transformará en una función sin particulares. Al privar a los particulares ficcionales de su individualidad, la interpretación mimética universalista los clasifica en una de sus categorías apriorísticas deshaciendo lo que la literatura ficcional logra.

c) La *función seudomimética* es en donde el constructor del mundo casi se transforma en el protagonista. Las interpretaciones realizadas según este

modelo mantienen los particulares ficcionales pero no los emparejan con entidades reales, presuponen la preexistencia de alguna manera de los particulares ficcionales al acto de la creación. Se obtiene una nueva formulación:

La *fente real* $F(r)$ representa («proporciona la representación de») el *particular ficcional* $P(f)$

En estas interpretaciones se identifica la fuente de la entidad ficcional en lugar de su prototipo real. Un escritor de ficciones es un cronista de reinos ficcionales. La seudomimesis es vacua como teoría de la ficcionalidad. Se llega a la conclusión de que la improductividad de las propuestas de la semántica mimética es consecuencia de su adhesión al modelo marco de mundo único.

2.2.2 El marco de los mundos posibles

2.2.2.1 Concepto de mundo posible

La noción de mundo posible es necesaria para abordar una semántica no mimética de la ficción ya que la semántica mimética se presenta improductiva por relacionar la ficción solo al mundo real. Lo fundamental es entender que no se trata de encontrar un mundo de ficción a partir del mundo real sino de comprender que el escritor puede crear un mundo propio de ficción, independiente del real. Este mundo de ficción nace en el momento en que el autor lo construye. Doležel propone que el modelo de los mundos posibles «ofrece un nuevo fundamento para la semántica ficcional al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional. Los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos

literarios y por funcionar como artefactos culturales» (1997: 78). Si entendemos que el mundo real existe antes e independientemente de la actividad textual, se pueden distinguir dos tipos de textos: aquellos que representan al mundo real y los que construyen un mundo. Los primeros, que tienen la característica de ser *descriptivos*, nos proporcionan información acerca del mundo real a través de informes, cuadros o hipótesis, además están sujetos a ser evaluados en términos de verdad o falsedad. La segunda clase de textos, llamados *constructivistas*, crean mundos y determinan su estructura y funcionamiento. Aquí encontramos a los textos ficcionales.

La noción de mundo posible como “algo que no es actual, pero existe” es definida por Plantiga —recuperada por Kripke (Garrido Domínguez, 1997:13). Si los mundos posibles se definen como los mundos construidos por la mente humana podemos asumir que la literatura construye un mundo posible en el sentido de ser inventado. Así podemos estipular diversos tipos de mundos posibles para distintos objetos cognitivos: los mundos posibles de la semántica lógica son *modelos interpretativos*, los de la filosofía son *cosmologías coherentes*, los de las ciencias naturales son *diseños alternativos del universo* que se construyen al variar las constantes físicas básicas, los de la historiografía son *escenarios subjetivos* que nos ayudan a entender la historia real y los mundos posibles de la ficción literaria son los *artefactos* u *objetos semióticos* construidos, conservados y en circulación en el campo literario.

Aunque el concepto de mundo posible es el que ha tenido más acogida como modelo explicativo para determinar las relaciones entre los mundos ficcionales y realidad existen otras alternativas que dan cuenta de estas relaciones: *campo de referencia* (interno y externo) y *modelo de mundo*.

Harshaw (1997) plantea los conceptos de Campos de Referencia para establecer conexiones entre el texto y su referente. Parte del concepto de Marcos de Referencia (definidos como cualquier cosa sobre la que podemos hablar) para explicar el Campo de Referencia (CR). Un CR es un universo que contiene una multitud de marcos de referencia entrecruzados e interrelacionados de diversos modos. En el caso de las obras literarias se establece el campo de referencia interno (CRI) y campo de referencia externo (CRE) con el fin de unir el mundo real con el ficcional. El CRI alude el hecho de que los mundos ficcionales se configuren a imagen del mundo de la experiencia; mientras en el CRE se entiende que el mundo ficcional es representativo de la realidad. Es preciso señalar que el CRI y el CRE pertenecen a dos planos paralelos que no se tocan pero que sí se aluden. El CRE es todo lo que es invocado por el texto como la historia, la ideología o la naturaleza. Es entendido como todo aquello en lo que está anclada una narración, todo lo que le sirve como sustrato referencial como un tiempo y lugar histórico. El CRI se entiende como el texto verbal, el mundo de referencia interna con el cual se relacionan los significados del texto. Aquí encontramos tiempos, lugares, escenas, episodios que son exclusivos del texto y que no pretenden una existencia externa basada en hechos reales. La ficcionalidad entonces no es una cuestión de invención sino de reorganización. La ficción no se opone a hecho porque toda obra de ficción mantiene una importante relación con el mundo externo.

Albaladejo (1986) plantea la terminología de modelo de mundo. Esta noción no solo no rechaza el concepto de mundo posible sino que la implica ya que el modelo de mundo regula, a través de la información aportada, las

relaciones entre el mundo real efectivo y los mundos posibles. El teórico español propone una clasificación en tres tipos de los mundos posibles. El tipo I se relaciona con el modelo de mundo verdadero (mundo real objetivamente existente). El tipo II corresponde al modelo de mundo ficcional verosímil (construido de acuerdo al mundo real objetivo). El tipo III se relaciona con el modelo de mundo ficcional no verosímil (mundos fantásticos en que se transgreden las leyes del mundo real objetivo). Esta clasificación permite la distinción entre historia y literatura y entre ciencia y literatura.

Eco (1992) plantea que los mundos narrativos son pequeños mundos. La clasificación que propone consta de: mundos posibles que parecen verosímiles o creíbles; mundos posibles que resultan inverosímiles y poco creíbles; mundos inconcebibles, pero que pueden ser representados mediante el lenguaje; y mundos imposibles que presentan contradicciones irreconciliables. Según la propuesta de Eco, los mundos posibles no describen sino crean formas, por tanto, es un mundo contrafáctico que se opone al mundo real.

Martínez Bonati (2011), plantea interesantes ideas sobre la naturaleza de la ficción, la representación y una tipología de los mundos de ficción. El teórico chileno parte de la ontología de Hartmann sobre los estratos del mundo real en donde se encuentran en forma ascendente lo material, lo orgánico, lo anímico y lo espiritual. Aquí se advierte que los estratos del mundo representado no tienen que ser idénticos a los estratos de la representación; a partir de esta premisa podemos entender que hay estratos de la obra que son nombrados (el primer plano imaginario) y elementos implícitos (el trasfondo imaginario). Se puede decir que en una narración realista no se describen todos los detalles de

la naturaleza humana y social porque se presuponen e implican. Esto se relaciona con la función de saturación propuesta por Dolezel. En los mundos ficticios se ofrecen un número ilimitado de posibilidades que no son actualizados y por tanto no se podría dar una representación “total” del objeto, «para obtener una imagen, es preciso elegir un *continuum aspectual* y ponerlo en primer plano» (63). A continuación, plantea que el mundo real funciona como trasfondo del mundo imaginario, de tal forma que existen dos estratos en una obra de ficción: «el de lo presentado literal e inmediatamente y el del trasfondo que emerge, en cierto sentido, después, por intermedio del estrato de primer plano» (64). El siguiente planteamiento es establecer claramente la diferencia entre lo *representado* (el objeto) y la *representación* (su imagen). A partir de esta distinción se plantea un aspecto que puede parecer paradójico, y es que la diferencia de lo representado y su representación tiende a desaparecer en el acto de conocimiento: «la representación, o la imagen, solo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto. Representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso» (109). A continuación se colige que cuando la representación se da eficiente *no* se da como representación; y por tanto la representación se muestra como el objeto que representa. Por tanto, la representación es un medio para ir a lo representado. De aquí que existan dos niveles de lectura: el que se da en las cuestiones de la representación y la que pasa al nivel de lo representado.

Martínez Bonati plantea que la ficción «no es ni simple irrealidad, nada, negación pura, no ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de

existencia de otro género de seres (las imágenes)» (119). A partir de este planteamiento es que se proyecta una paradoja fundamental en relación al hecho de que al sumergirnos en los mundos ficcionales aun sabiendo que se trata de ficciones y de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria, los vivimos como si fuesen parte del mundo real y tuviese todas sus propiedades básicas. La experiencia de la ficción se funda en «la naturaleza de la representación y su presencia enajenada, que permite la experiencia imaginaria de entes inexistentes» (125). El teórico establece una estilística de los mundos ficcionales basada en los aspectos del mundo representados en las obras literarias en donde podemos encontrar tres niveles (132). El primero corresponde al tipo de mundo que despliega, el segundo a la parte de ese mundo que presenta explícitamente, y el tercero a la manera en que se representa esa parte. Con el fin de establecer una división de los mundos fictivos, se plantean cuatro principios aplicables a una obra literaria de ficción:

- a) Las obras ficcionales nos presentan una vista imaginaria del mundo.
- b) Los acontecimientos que tienen lugar en ese mundo se corresponden con uno o más sistemas de la realidad (conjuntos de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad). Una *región de la imaginación* (el mundo ficticio) es la totalidad virtual determinada por uno o más sistemas de la realidad.
- c) Los sistemas de la realidad pueden ser mundos de la realidad ordinaria, mundos de la fantasía o mundos ambiguos.
- d) Todos los sistemas ficcionales derivan y se contrastan con un sistema de grado cero determinado por nuestra experiencia.

A partir de los niveles de análisis y los principios de las obras de ficción, Martínez Bonati establece una clasificación de los mundos ficticios (144-146).

1) *Unirregionales* (internamente homogéneos) y *Plurirregionales* (internamente

heterogéneos ya que contienen uno o más sistemas de realidad). 2) Las regiones pueden ser *puras* (corresponde con las leyes y principios del mundo real) o *contaminadas* (se ironiza, altera o enrarece el mundo real; resultado de colisiones o rupturas de sistemas). Ambas regiones pueden ser *realistas* o *fantásticas*. 3) Los mundos ficticios pueden ser *estables* (definitivos, de acuerdo al privilegio lógico-epistemológico del narrador) o *inestables* (revocables, si es que hay una contradicción o una ambigüedad en la naturaleza de los acontecimientos)

La combinación de estos rasgos produce 44 posibles clases de ficción. *Madame Bovary* pertenecería a la clase unirregional, región pura, realista, y estable; *La metamorfosis*, de Kafka, sería unirregional, de región contaminada, básicamente realista, contaminada por juego interno, y estable; el *Quijote* se establece como plurirregional, de regiones todas contaminadas, algunas regiones de base realista, otras de base no-realista, la contaminación procedente de juegos internos y externos, y estable, etc.

2.2.2.2 Los postulados de los mundos posibles

Debemos tener en cuenta que los mundos ficcionales de la literatura adquieren su naturaleza de los textos de ficción y que del modelo de los mundos posibles se deriva una semántica ficcional. Con el fin de conseguir la fusión entre una teoría del texto y la semántica de los mundos posibles, Doležel establece tres postulados (o tesis) para los mundos ficcionales (1997: 79-84), (1999: 35-45).

1. *Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles sin existencia real*

Los mundos ficcionales poseen la condición ontológica de ser posibles, pero no de tener existencia real. Es decir, los mundos posibles pueden entenderse como una realidad existente, aunque no actualizada en el mundo real. Entendemos entonces que Zavalita no es un hombre al que se encuentre en el mundo real, es una persona posible e individual que habita en un mundo alternativo, el mundo ficcional de Vargas Llosa. Se puede concluir que este nombre no está vacío ni es autorreferencial (como se ha visto en las propuestas de Russell, Frege y Saussure), sino que hace mención a un individuo que se encuentra en el mundo ficcional.

De esta primera tesis se derivan dos importantes cuestiones. La primera es que «la existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales» (1997: 79). La literatura se libra del yugo del mundo real, por lo tanto es irrelevante hacer una búsqueda exhaustiva en la “historia” real para encontrar a los seres de las ficciones, ¿dónde encontraríamos el “modelo” de Silvio Lombardi o de Zavalita? La existencia de estos seres se puede constatar en el ámbito de lo posible no actualizado: en los mundos posibles ficcionales de la literatura. La segunda es que «toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea» (1997:80). Por ende tan ficticio es la Lima de Vargas Llosa como el Macondo de García Márquez, el Leónidas Trujillo de *La fiesta del Chivo* como Silvio Lombardi. Ya que son posibles sin existencia real, las entidades ficcionales tienen la misma naturaleza ontológica. Este principio es necesario para la coexistencia, la interacción y la comunicación de personas ficcionales.

Estas propuestas también son aceptadas por Pavel (1995: 67-71) quien habla de los mundos posibles como colecciones abstractas de estado de cosas; y Eco (1992: 217-218) que los considera pequeños mundos amueblados.

2. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo

Si se parte de la premisa que “lo posible es más amplio que lo real” la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real. Por tanto no hay por qué excluir a los mundos similares o análogos al real, y tampoco a los mundos fantásticos, contradictorios o apartados de aquel. Podemos agregar que los mundos ficcionales no se encuentran sujetos a los requisitos de verosimilitud, veracidad o posibilidad (que corresponderían a “una” de las poéticas), sino por factores estéticos que cambian con cada época.

Pavel (1995: 74-79) plantea las estructuras duales de mundos primarios y secundarios. Por su parte Martínez Bonati (2001: 55-65 y 129-146) propone una estratificación ontológica de mundos unirregionales y multirregionales. Ryan (1997: 181-205), a su vez, plantea un interesante listado de géneros de acuerdo a sus relaciones de accesibilidad.

3. Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real

Es posible pasar del reino de lo real a lo posible ficcional utilizando *canales semióticos*, es decir, procesando toda la información que se posee, e incluso la cultura y los conocimientos adquiridos en la vida. Se puede decir que «gracias a la mediación semiótica, un lector real puede “observar” los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y

se apropia del mundo real a través de su experiencia» (1997: 83). A partir de este principio es fundamental señalar que el texto literario es el medio (o puente) más importante entre los lectores reales y el universo de las ficciones.

Por su parte, Pavel (1991: 107 y ss.) señala que las fronteras entre esos mundos son imprecisas y permeables, y que la violación de los límites opera en ambos sentidos. Ryan (1997: 181 y ss.) clasifica las posibilidades de acceso según los elementos compartidos o compartibles entre los dos mundos. Las relaciones de accesibilidad plantean hasta trece géneros que van desde la “completa no-ficción”, la “verdadera ficción”, la “ficción realista e histórica” hasta los extremos de las “rimas absurdas” o la “poesía sonido”.

2.2.2.3. Las características de los mundos posibles

Además de los postulados anteriores sobre la ficción, la literatura posee una serie de características propias que la separan claramente de las tesis modales de los mundos posibles.

1. Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos

La llamada “incompleción” es una manifestación del carácter específico de las ficciones literarias en relación a los mundos posibles del modelo-marco que se suponen estructuras lógicas completas. Este carácter incompleto hace referencia al principio de selección de toda actividad artística, el arte opera selectivamente, prefiriendo o potenciando sus aspectos y rechazando otros. En un cuento como “El banquete” de Ribeyro no se puede conocer quienes conformaban la familia de los anfitriones o a qué presidente se hace referencia exactamente; esos datos no se pueden “hallar” o “sobreinterpretar” ya que el

narrador se centra en los aspectos que sirven para articular y ordenar artísticamente su mundo ficcional.

En relación a esta característica Doležel analiza la función de saturación (seguida también por Pavel) respecto a las insuficiencias informativas del texto, condicionadas por los principios estéticos (género, estilos) y los sistemas de valores de una época determinada. Como acotación, es evidente que la literatura contemporánea se ha vuelto más elíptica con más textura implícita y más huecos. Piénsese, como casos extremos, en una narración de Balzac frente a una de Mario Bellatin.

2. Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos

Doležel afirma que los mundos ficcionales pueden tener una macroestructura heterogénea (1999: 46). Frente a la homogeneidad del mundo de la ficción realista, los mundos sobrenaturales y mitológicos no son semánticamente homogéneos. Esto puede comprobar cuando se analicen las modalidades o restricciones narrativas (1999: 170-194); ahí se analiza el mundo diádico, la transformación del mito clásico en mito moderno (piénsese en la obra de Franz Kafka). Este rasgo de lo ficcionalidad nos lleva a hacer mejores planteamientos a la hora de analizar obras como los *Cuentos de circunstancias* de Ribeyro o *El avaro* de Luis Loayza.

3. Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual

Este es uno de los puntos en que los planteamientos *antimiméticos* de Doležel se sustentan claramente. El autor se aparta de la concepción de los

mundos posibles que se descubren (preexistentes) para señalar que son contruidos gracias al dinamismo de la imaginación poética. Como bien lo resume Garrido Domínguez: «el texto literario funciona como lugar de proyección de la intensa actividad de la imaginación creadora, esto es, como artilugio semiótico no solo para poner en pie los mundos ficcionales sino también para su almacenamiento y transmisión» (1997: 31). Pavel (1991: 136-148) ha señalado que la semántica de los mundos posibles ofrece una visión de la literatura como creación de paisajes ficcionales, lo que favorece su pluralidad. También Eco (1992: 218-219) menciona que los mundos posibles narrativos existen gracias a los textos. Entonces podemos colegir que los personajes literarios como Silvio Lombardi, Memo García, Zavalita, el Jaguar existen objetivamente y que los lectores pueden acceder a ellos, temerlos o sentir pena por ellos, hablar y discutir sobre ellos en cualquier momento.

Entendiendo esta particular característica de los mundos ficcionales se puede hacer la respectiva comparación entre los *textos constructivistas* y los *textos descriptivos* tal como lo hace Doležel: «Los textos descriptivos son representaciones del mundo real, de un mundo preexistente a cualquier actividad textual. Por el contrario, los textos constructivistas preexisten a sus mundos; los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos constructivistas» (1997: 88). Esta diferencia es fundamental al momento de acercarnos a un texto tomando en cuenta su función pragmática.

2.2.3 La construcción de los mundos narrativos

Al momento de analizar los mundos posibles, debemos entender que, si bien la historia es un elemento determinante de la narrativa, es el “mundo

narrativo” el concepto esencial de la narratología. Es en este “mundo narrativo” en donde debe considerarse un conjunto de *macroestructuras narrativas* para la generación de las historias: los elementos (*categorías narrativas*) y las restricciones (*modalidades narrativas*). Es decir, los mundos ficcionales de la literatura están organizados por dos tipos de macrooperadores. En primer lugar, la selección de los elementos determinan las categorías que se admitirán en el mundo, por ejemplo, mundos unipersonales/multipersonales, sucesos físicos/mentales, mundos con naturaleza/sin naturaleza, etc. En segundo lugar, la operación formativa modela los mundos narrativos en ordenamientos que tienen el potencial para generar historias. (1999: 57 y ss.).

Esquema 1

LOS MUNDOS NARRATIVOS

ELEMENTOS (Categorías narrativas)	RESTRICCIONES (Modalidades narrativas)
M (E, FN, P, S, A, FM, I) M (mundo narrativo)	Selección de elementos de ese mundo
1. E (estados)	1. Código alético
2. FN (fuerza de la naturaleza)	2. Código deóntico
3. P (personas o agentes ficcionales)	3. Código axiológico
4. S (sucesos)	4. Código epistémico
5. A (acciones)	
6. FM (fuerza mental)	
7. I (interacciones)	

Fuente: Doležel (1999: 57)

En el análisis de los mundos narrativos dentro de la semántica ficcional también podemos encontrar *microestructuras narrativas* o los llamados

“motivos”. Si bien en la narratología el término ha sido utilizado en varias acepciones, nos centraremos en el que emplea Doležel (1999, 59-63) que a su vez se inspira en los Formalistas Rusos. El “motivo” es definido como la más pequeña parcela temática del texto. Es importante señalar las propuestas abordada por Reis y Lopes (2002: 147-149) en torno a la estratificación de un modelo que comprende tres niveles al abordar el motivo. 1) El nivel de los “motivemas”, proposiciones que predicen un acto relacionado con un actante. Son las entidades invariables de la historia, de carácter muy genérico y abstracto del tipo “El héroe triunfa sobre el adversario”. 2) El nivel de los “motivos”, entidades variables representadas a través de una proposición que predica una acción con relación a un personaje. Se trata de una concretización figurativa, de una especificación del acto en acción y del actante en personaje, “Iván mata al dragón”. 3) el nivel de la “textura” de los motivos, formados por enunciados narrativos que en un texto concreto verbalizan los motivos, la forma exacta de la expresión, la redacción original en la que aparece el motivo en el texto literario. Es en este nivel que se operan las variaciones del orden estilístico, “Con su espada y en un gesto de coraje, Iván cortó las siete cabezas del dragón”.

Los motivos pueden clasificarse en estáticos y dinámicos. Los primeros traducen un estado al permitir la descripción de los personajes y del espacio físico o social que los rodea. En cuanto a los segundos, traducen la modificación de una situación y corresponden siempre a una acción de los personajes.

2.2.3.1 Las categorías narrativas

El análisis de las categorías narrativas permite construir mundos narrativos teóricos necesarios para el estudio de la narrativa en general y para los cuentos de Jorge Ninapayta en particular.

1. Los estados (E)

Está constituido por los objetos estáticos con relaciones físicas estacionarias y relaciones fijas de los cuales se derivan los sucesos y las acciones. Por tanto, podemos decir que del mundo de los estados M (E) sitúa el contexto en donde van a aparecer y desenvolverse los agentes ficticiales.

2. La fuerza de la naturaleza (FN)

Son los sucesos naturales, que provocan que las narraciones cambien y se transformen en otra cosa, debido a los fenómenos naturales, enfermedades, el destino, etc.

3. Las personas o agentes ficticiales (P)

La persona es una entidad que posee propiedades físicas y una vida mental (estados, propiedades, sucesos y actos mentales). A partir de la presencia de las personas se pueden concebir dos variantes: un “mundo unipersonal” donde solo haya una persona, o un “mundo multipersonal” donde dos personas al menos existan y actúen. Las personas se relacionan entre ellas, efectúan acciones físicas y mentales, y provocan sucesos. Son la base de la narrativa, como espejos y arquetipos tomados de la realidad.

Parsons (citado por Pavel, 1995: 42-43) clasifica a los personajes (u objetos) de los mundos ficticiales en tres categorías:

a) *Nativos*, los creados por la imaginación del propio autor

b) *Inmigrantes*, los que provienen del exterior: tanto del mundo real como de otros textos.

c) *Sustitutos*, los que aluden a una entidad real cuyas propiedades han sido modificadas sustancialmente con el fin de construir mundos posibles.

4. *Los sucesos (S)*

Son la variación de un estado inicial a un estado final en un momento concreto debido a la actuación de los agentes ficcionales. Entendiendo que los sucesos son provocados a partir de aspectos psicológicos que influyen en los otros personajes del mundo ficcional se pueden analizar “sucesos intencionales”, provocados por factores mentales y “sucesos no intencionales”, causados por la fuerza no intencionada de la naturaleza, y los accidentes de intencionalidad frustrada.

5. *Las acciones (A)*

Son entendidas como un proceso de desarrollo de eventos singulares, pudiendo o no conducir a un desenlace irreversible. Las acciones relacionan la historia con los personajes. Se puede decir que las acciones se derivan de los estados de las cosas. Las acciones físicas se dividen en dos tipos: “transitivas”, que transforman el mundo pudiendo ser productivas y destructivas, e “intransitivas”, que tan solo afectan al personaje, como por ejemplo, el intento, la abstención, la permisividad, etc.

6. *Los factores mentales (FM)*

Las acciones pueden ser causadas por factores mentales y se derivan de las intenciones, que provocan una acción. Por ello es fundamental entender que para que se produzca una acción es necesario que exista una intención. Por otro lado, las motivaciones son los factores mentales que se encuentran fuera de las intenciones, y sirven para dar sentido a las acciones. Estas pueden ser (Doležel, 1999: 102-112)

a) Impulsos: las necesidades más básicas como el hambre, la sed, el impulso sexual y la motivación del dolor.

b) Factores cognitivos: la toma de decisiones es un procedimiento fundamental para la acción de los mundos posibles

c) Emociones: se puede establecer una escala, desde el ardor a la apatía, tales como temor, ira, tristeza, amor, celos, sorpresa, venganza, etc.

d) La mirada interior: se refiere a la construcción de imágenes mentales del pasado, de alternativas del presente o de futuros posibles por parte de los personajes. De esta manera interpretan el mundo (ideología, filosofía, religión, mitos, etc.). De aquí surge el concepto de la mente contemplativa.

7. La interacción entre los personajes (I)

Entendiendo que la gran mayoría de los mundos narrativos son multipersonales encontramos que los agentes ficcionales, además de actuar, “interactúan”, es decir, se convierten en interacciones. Se puede colegir que la semántica de la narración es la semántica de la interacción. La interacción entre estos agentes ficcionales se encuentra motivada por los factores mencionados, como las intenciones, las motivaciones y los impulsos.

En los mundos interpersonales los personajes establecen un contacto interactivo y forman una constelación de agentes. En primer lugar se ordenan de acuerdo a la jerarquía: protagonistas (agentes principales), los personajes secundarios y los personajes de fondo se distinguen por su diferente grado de participación en la historia. En segundo lugar, se ordenan en modelos de composición tales como simetría, paralelismos, contrastes, etc. La constelación de agentes, a medida que la interacción avanza está sujeta a modificaciones y transformaciones.

2.2.3.2. Las modalidades narrativas

El orden de las *macroestructuras narrativas* de los mundos ficcionales de la literatura está determinado por restricciones globales. Es aquí en donde sirve el análisis de las operaciones formativas que modelan los mundos narrativos en ordenamientos que tienen el potencial para producir historias. Las “modalidades narrativas” son los principales factores formativos de este tipo. Estas restricciones que limitan la conducta de los agentes ficcionales son códigos de comportamiento, siempre que esté dentro de mundos modalmente homogéneos (Esquema 4).

Esquema 2

CÓDIGOS MODALES

(Operadores)

Cuantificadores	<u>Alético</u>	<u>Deóntico</u>	<u>Axiológico</u>	<u>Epistémico</u>
Algunos	Posible	Permitido	Bueno	Conocido
Ninguno	Imposible	Prohibido	Malo	Desconocido
Todos	Necesario	Obligatorio	Indiferente	Supuesto

Fuente: Doležel (1999: 172)

1. Código alético

En relación a la causalidad, las medidas de tiempo y espacio, y las posibilidades de la acción de los agentes ficcionales podemos entender que son condiciones fundamentales de los mundos ficcionales de la literatura que son determinados por la posibilidad, la imposibilidad y la necesidad. A partir de lo anterior pueden surgir hasta tres tipos de mundos:

a) *mundos naturales*, los elementos ficcionales de estos mundos son réplicas posibles de los hombres, y conforman historias de la condición humana.

b) *mundos sobrenaturales*, es un mundo formado por seres físicamente imposibles, seres que violan las leyes del mundo real. Se puede decir que lo que es imposible en el mundo natural se vuelve posible en su réplica sobrenatural. Aquí aparecen los dioses, los espíritus, los monstruos, objetos inanimados que cobran vida y hasta animales que adquieren nuevas facultades.

c) *mundos intermedios*, representan las fronteras en donde se difuminan los contrastes entre lo natural y lo sobrenatural. Aquí encontramos estadios como la locura, los sueños, las alucinaciones y las situaciones de drogadicción.

Debemos dejar en claro que las modalidades narrativas son todas subjetivas, específicas de la persona. En conclusión, el código alético está formado por la capacidad física, instrumental y mental de los agentes ficcionales, mientras que la deficiencia de la dote alética origina agentes ciegos, deficientes, es decir, un “forastero alético”.

2. Código deóntico

Se refiere a las normas que proscriben y prescriben, a partir de ello se determinan las acciones que están prohibidas, permitidas o impuestas. Esto genera la conocida triada de:

- a) la *caída*, violación de una norma-castigo.
- b) la *prueba*, la obligación cumplida-la recompensa.
- c) el *apuro*, conflicto de obligaciones.

La presencia de un código deóntico en el mundo de las ficciones ocasiona tensiones inevitables entre las posturas morales subjetivas y las normas impuestas socialmente. También encontramos a personas que se eximen a sí mismas del código del mundo y siguen sus propios principios, como Raskolnikov, estamos entonces ante un “forastero deóntico”.

3. Código axiológico

Es una valoración del mundo por un grupo social, una cultura o un periodo histórico donde encontramos valores positivos (de bondad) o negativos (de maldad). Dejemos en claro que la valoración depende en gran medida de la estructura de la personalidad, son muy subjetivas. La adquisición de valores es el aspecto esencial, se habla entonces de búsqueda y de viaje (interior y exterior).

Si encontramos agentes ficcionales que niega el orden axiológico del mundo sustituyéndolo por una axiología propia, el operador de la indiferencia, hablamos del *nihilista*. También podemos toparnos con agentes que nieguen el código, estableciendo una axiología contraria, hablamos del *rebelde axiológico*. En ambos casos hemos presentado al “forastero axiológico”.

4. *Código epistémico*

Este código hace referencia al conocimiento, la ignorancia y la creencia; se habla entonces de la adquisición de conocimientos. Aquí se analizan el conocimiento científico, las ideologías, las religiones y los mitos culturales. Los héroes de estas narraciones se van conociendo a sí mismos.

5. *Mundo diádico*

Los cuatro códigos mencionados anteriormente se refieren a mundos ficcionales modalmente homogéneos. En cambio, si se unifican en un único mundo ficcional dos dominios con condiciones modales contrarias estamos hablando de “mundos duales”. A partir de los códigos anteriores podemos establecer algunas de las combinaciones más usuales:

a) En el código alético, al juntar los dominios natural y sobrenatural explicaremos el “mundo mitológico.

b) En el código deóntico, al redistribuir los operadores de la prohibición y del permiso, lo que está prohibido en un dominio está permitido en el otro.

c) En el código axiológico, al establecerse operadores contrarios, aquello que es un valor positivo en dominio (para un grupo o cultura) deviene un valor negativo en el otro dominio (para un grupo o una cultura diferentes).

d) En el código epistémico, si el mundo consiste en un dominio conocido y en otro desconocido.

2.2.4 La semántica intensional

Doležel (1999: 197-208), siguiendo a Frege, usa dos conceptos básicos para entender la construcción y la materialización de los mundos narrativos: la *intensión* y la *extensión*. La intención se refiere al sentido textual y la extensión al sentido extratextual. De esta manera podemos decir que la intención se concibe como el sentido dependiente del lenguaje o como «el aspecto del significado del texto que expresa la textura» (1999: 318). En cambio, la extensión de un discurso es el objeto o conjunto de objetos a los que el discurso se refiere, indica o señala (Ver Reis y Lopes, 2002: 124).

En el capítulo anterior hemos analizado las macroestructuras narrativas dentro de una semántica extensional de los mundos ficcionales. Cada uno de sus componentes no están atados a la redacción del texto ficcional en construcción, sino que están sujetos por la paráfrasis, por la traducción de la textura original en representaciones extensionales. Debemos de entender esta imagen: el escritor y el lector se enfrentan a un cuento o a una novela en sentido opuesto: el primero construye el texto de forma extensional y el segundo lo reconstruye de forma intensional. El escritor inventa la historia, individualiza a los agentes ficcionales y los sitúa en un ambiente concreto; acto seguido proporciona una forma intensional al mundo posible, mediante la escritura de una determinada textura. El lector se comporta a la inversa, se enfrenta a la estructura intensional al acceder al mundo posible a través de la lectura del texto y, después, la transforma en representaciones extensionales y reconstruye la estructura del mundo y la historia sobre la que gira el relato, las descripciones de los agentes ficcionales y los paisajes naturales y urbanos. De esta manera podemos llegar a entender que la semántica intensional del mundo posible necesita ser estudiada con las funciones de *autenticación* y

saturación, con el fin de establecer lo que existe realmente en el mundo ficcional y la densidad con la que está poblado.

2.2.4.1 La función de autenticación

La accesibilidad a los mundos ficcionales muestra las complejas relaciones entre ficción y realidad, o entre la verdad y las referencias literarias. En relación a ciertos mundos que puedan contradecir a las leyes lógicas, al lector le interesa que esos mundos sean internamente coherentes. Si a uno le cuentan en rasgos generales la anécdota de *La metamorfosis* de Franz Kafka, el que un joven se haya convertido en un monstruoso insecto, el posible lector frunciría el ceño ante tan absurda propuesta. Sin embargo solo contada de la manera que lo hace el escritor checo podemos entender que estamos ante un mundo ficcional totalmente coherente y que justamente la maestría con que es contada la extraña historia es la condición fundamental para estar inmersos en esos mundos. Vargas Llosa se ha referido al “poder de persuasión” del escritor, una capacidad que depende de que el lector acepte la ilusión de autonomía de la historia y los personajes respecto del mundo real. El poder de persuasión «es mayor cuanto más independiente y soberana nos parece esta, cuando todo lo que en ella acontece nos da la sensación de ocurrir en función de mecanismos internos de esa ficción, y no por imposición arbitraria de una voluntad exterior» (35). Por ello cuando una ficción literaria da la impresión de autosuficiencia se dice que ha alcanzado su máxima capacidad persuasiva.

Otro aporte fundamental del novelista peruano son los atributos de la eficacia de la escritura de las ficciones: la “coherencia interna” y su “carácter de necesidad” (1997: 40). El concepto de verdad literaria se identificaría con el de

coherencia interna del texto narrativo y depende del acuerdo con los hechos que están reflejados en él. Se habla de verdades internas al mundo del texto, que puede entrar en contradicciones con el mundo actual. El carácter necesario se refiere a la perfecta integración entre fondo y forma.

Doležel distingue tres tipos de autentificaciones (1997: 102-120 y 1999: 208-240):

1. Función binaria

Aquí encontramos dos valores contrapuestos de autenticidad, son modelos binarios con dos tipos de actos de habla:

a) del narrador anónimo en 3º persona (Forma Er), que posee autoridad autenticadora. Los motivos narrativos introducidos por este narrador impersonal son auténticos “eo ipso”.

b) de los personajes (Forma Ich), que no poseen autoridad autenticadora.

2. Función gradual

Se otorgan distintos grados de autenticidad a los motivos narrativos. Se consideran intervalos discretos situados entre los valores extremos de autenticidad y no autenticidad. Se distinguen los actos de habla:

a) del narrador en 3º persona subjetivizada (Forma subjetiva Er), que se identifica con la 3º persona impersonal, pero con los rasgos semánticos del discurso de los personajes.

b) del narrador en 1º persona (Forma personal Ich), a primera impresión podría ser equivalente a los actos de habla de los personajes, pero es

innegable su papel privilegiado por el hecho de asumir (en ausencia del narrador impersonal en 3º persona) el papel de construir el mundo narrativo. Este narrador tendría una autenticidad relativa, o que debe ganársela.

3. Función trinomial

En las narraciones modernas (piénsese en Kafka o Cortázar) las normas de autenticación están fuera de cualquier función binomial. Se pueden plantear tres valores:

a) auténticos

b) no auténticos

c) sin autenticar, constituyen un espacio intermedio entre la existencia y la no existencia ficcional. El narrador construye los mundos introduciendo una serie de motivos narrativos, pero sin llegar a autenticarlos, pues su autoridad está socavada.

Una de las conclusiones a las que podemos llegar es lo que menciona Dolezel: «no se pueden asignar valores de verdad a las afirmaciones del narrador, porque no se refieren a un mundo, sino que más bien construyen un mundo. Esta es la diferencia fundamental entre una semántica mimética y una de mundos posibles, aplicadas a la ficción narrativa» (1997: 105). Eco (1979) señala que la semántica intensional (construcción de tramas, maneras de caracterización, mundos narrativos, figuras poéticas) es el núcleo de la teoría literaria y de cualquier teoría semiótica del significado.

2.2.4.3. La función de saturación

Una de las características de los mundos ficcionales es su carácter incompleto. La construcción de estos mundos ficcionales se rigen por el principio de “selección”. Como menciona Doležel: «Construir un mundo ficcional completo requeriría de un texto de longitud infinita» (1999: 241). Como también ha señalado Vargas Llosa, la parte escrita de una novela no es más que un fragmento de la historia contada a partir de la acumulación de ciertos ingredientes como los objetos, los materiales históricos, los psicológicos, los ideológicos, los pensamientos, etc. De aquí podemos hacer una distinción entre «la propiedad extensional del carácter incompleto del mundo y la propiedad intensional de la saturación del mundo» (Doležel, 1999: 241).

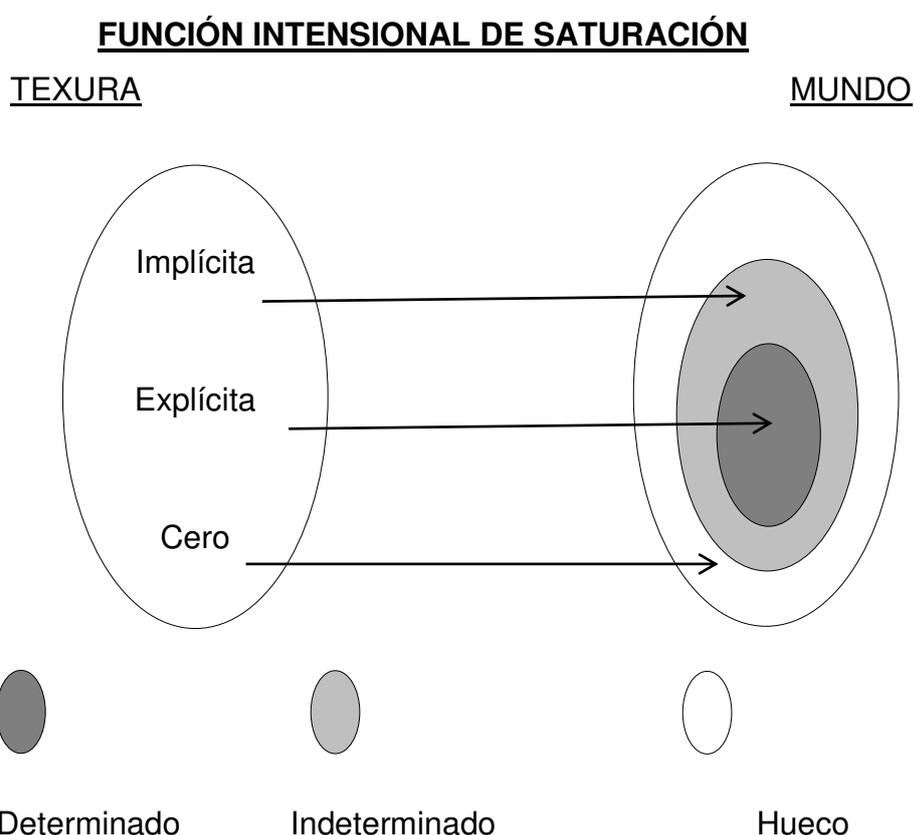
Al momento de analizar intensionalmente un mundo narrativo debemos entender que «la textura de un texto ficcional es el resultado de las elecciones que el autor hace al escribir un texto» (Doležel, 1999: 241). Si produce una textura explícita, está creando un “hecho” de ficción, siempre que satisfaga la función de autenticación. Si no hay escrita ninguna textura (es cero), aparece un “hueco” en la estructura del mundo ficcional. Además, el texto goza, de puertas adentro, del “principio de suficiencia informativa”.

Lo fundamental de esta función de saturación es que sirve para medir el grado de densidad de los mundos posibles. La saturación variable de los mundos ficcionales es un desafío para el lector. Como ya se señaló anteriormente, cuando el lector lee y procesa el texto ficcional, reconstruye el mundo ficcional construido por el autor. Pero no es fácil leer textos con textura cero, caracterizados por la existencia de “huecos” en el mundo posible. Aquí aparece la contribución de Iser al sugerirnos que es la imaginación del lector, al

recrear el mundo, llena los huecos a su manera; a medida que lee, toma su propia decisión sobre cómo llenar el hueco.

Dentro de un texto podemos encontrar distribuida la textura explícita, implícita y cero (Esquema 4). Lo implícito es un rasgo general de los textos; los significados que no se enuncian están implícitos en lo que se dice o escribe. Pero es necesario aplicar la lógica de las inferencias para llegar a interpretaciones claras (Doležel, 1999: 247). Lo implícito basado en la presuposición es fuente básica en la construcción y la reconstrucción de los mundos ficcionales.

Esquema 3



Fuente: Doležel (1999: 172)

La “enciclopedia ficcional” está constituida por el conocimiento acerca de un mundo posible construido por un texto ficcional. Estas enciclopedias son

muchas y diversas, pero todas ellas, en un mayor o menor grado, se apartan de la enciclopedia del mundo real. Es ilustrativo el ejemplo de Doležel al hablar de *El amor en los tiempos del cólera*; en esta novela se mencionan muchos nombres de lugares reales para que el lector infiera, con la ayuda de la enciclopedia del mundo real, que la historia se desarrolla en Colombia. Pero no es posible encontrar el escenario de la acción, la ciudad de La Manga, en ningún mapa de Colombia, por tanto, «García Márquez no describe la Colombia real sino que construye una Colombia posible. Sus personajes ficticiales poseen, como parte de su enciclopedia, el mapa de este posible país» (1999: 253). Este aspecto es fundamental al momento de establecer la homogeneidad de los elementos ficticiales.

2.3 La inmersión en los mundos ficticiales

¿Qué hace que textos como *Cumbres borrascosas*, *Madame Bovary* o *Crimen y castigo* nos atrapen entre las redes de sus mundos ficticiales? ¿Por qué llegamos a interiorizar tanto esos paisajes ficticiales, a querer conocer en qué acabará la historia y a sentir cierta emoción por sus protagonistas? ¿Qué tan diferentes regresamos luego de sumergirnos en esos mundos levantados a base de palabras? Marie-Laure Ryan, en su libro *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos* (2004), busca responder estas interrogantes. La teórica estadounidense parte de los conceptos de Pimentel y Texeira sobre la realidad virtual como «una experiencia interactiva e inmersiva generada por un ordenador» (18) para aplicarlos al campo literario. Toma los conceptos de inmersión e interactividad «para convertirlos en la piedra angular de una

fenomenología de la lectura o, de manera más amplia, de la experiencia artística» (18). En los límites de nuestro marco teórico tomaremos en cuenta la noción de inmersión²⁹ relacionada a los mundos posibles, sus grados y tipologías en las ficciones literarias.

2.3.1 Las teorías sobre la inmersión

El concepto de inmersión ha sido soslayado durante mucho tiempo por los teóricos de la literatura y hasta ha sufrido una incompreensión por la que es acusada de ser una amenaza para el sentido crítico debido a que promueve una actividad pasiva en el lector. Para responder a este prejuicio, Ryan manifiesta que para sumergirse en una ficción hay que recordar «la compleja actividad mental que hace falta para producir una imagen mental vívida de un mundo textual. Puesto que el lenguaje no aporta nada a los sentidos, la imaginación tiene que fabricar todos los datos sensoriales» (29). Otro aspecto a considerar es que el término inmersión es usado de manera amplia en la cultura contemporánea, por ello es necesario precisar que en este marco conceptual nos referimos a un tipo específico de inmersión, la que establece una relación imaginativa con un mundo textual. En el ámbito de una fenomenología de la lectura, la inmersión es definida como una «experiencia a través de la cual un mundo de ficción adquiere entidad como realidad autónoma, independiente del lenguaje, poblada por seres humanos vivos» (32). De aquí podemos establecer que un texto es inmersivo cuando cumple la condición de crear un espacio con el que el lector pueda establecer una relación, y debe poblarlo con objetos individualizados.

²⁹ Otro de los teóricos que desarrolla el concepto de inmersión es Jean-Marie Schaeffer (2002, 163-182).

2.3.1.1 La inmersión: los mundos textuales y la transportación

Uno de los conceptos básicos para que se pueda dar la inmersión es el de *mundo textual*. Se debe entender que el concepto de mundo contiene un conjunto conectado de objetos e individuos, un hábitat, una totalidad inteligible para los observadores externos y un campo de actividad para sus miembros. En relación a la función del lenguaje, el texto se considera una ventana hacia algo que existe fuera del lenguaje. Por ello, Ryan manifiesta que hablar del mundo textual significa «trazar una línea entre el dominio del lenguaje, formado por nombres, descripciones, frases y proposiciones, y del dominio extralingüístico de los personajes, objetos, hechos y situaciones que sirven como referencia a las expresiones lingüísticas» (118). Por tanto, el lector construye en su imaginación un conjunto de objetos independientes del lenguaje; este lector utiliza los enunciados textuales como guía elaborando representaciones más vívidas gracias a procesos cognitivos o a su enciclopedia ficcional. Dada la naturaleza concreta de los objetos que pueblan los mundos textuales se limita la aplicación a los textos llamados miméticos relacionados a seres individuales situados en el tiempo y en el espacio (en oposición a los textos de ideas abstractas). De aquí se desprende que tanto en los textos miméticos de ficción y de no ficción el lector imagina un mundo como una realidad física y autónoma; la gran diferencia es que en los primeros la contemplación del mundo textual es un fin en sí mismo, mientras que en los segundos, el mundo textual debe evaluarse en términos de la precisión con el mundo externo de referencia.

Otra de las nociones en las teorías de la inmersión se refiere a la metáfora de *perderse en un libro* o transportación. Se puede establecer con una sugerente dramatización de la lectura en la cual «el lector se sumerge en el mar (la inmersión), se traslada a tierras extrañas (transportación), es hecho prisionero (estar atrapado por una historia), y pierde el contacto con todas las demás realidades (perderse en un libro)» (120). Ryan establece, a partir de los aportes de Gerrig, un guion narrativo considerado como una teoría tradicional de la inmersión: 1) un viajero es transportado a un mundo extraño, un mundo textual; 2) en algún medio de transporte, un texto; 3) como resultado de la ejecución de determinadas acciones, aquí se desarrolla la idea de lectura como actuación; 4) el viajero se aleja a una cierta distancia de su mundo de origen, aquí el lector se adapta a las leyes de los mundos que visita; 5) lo que hace que algunos de los aspectos del mundo de origen resulten inaccesibles, aquí podemos reaccionar ante los personajes de ficción como si fueran seres humanos auténticos; 6) el viajero regresa al mundo de origen transformado en cierta medida por el viaje, aquí se desarrollaría el valor cognitivo de las ficciones. De esta idea de la transportación se puede colegir cómo el mundo textual se hace presente en el pensamiento, mas no el modo en que el mundo textual se relaciona con el mundo real.

En la literatura, la participación imaginativa por parte del lector es crucial para el propósito estético que buscan las ficciones literarias; por ello los mecanismos del lenguaje deben ser explotados para que se dé un estrecho vínculo entre el lector y los mundos ficcionales. Normalmente, la lectura supone un placer cuando encontramos en ella cualidades estéticas; aunque esto es delicado de afirmar (piénsese en la poesía). Por ello se puede establecer una

forma mínima de transportación basada en el lenguaje y en los mecanismos cognitivos de la mente; y otra forma más completa en la que intervienen los aspectos estéticos del texto tales como el argumento, la presentación de la narración, las imágenes y el estilo.

La relación que se establece entre la inmersión y la accesibilidad de la lectura puede hacernos entender que hay que textos donde el lector puede fácilmente sumergirse y otros en los que la inmersión sea el resultado de un proceso más elaborado y la relectura es obligatoria para “degustar” los placeres de esos mundos ficcionales (piénsese en los relatos Borges y Onetti). Para que un lector sienta que perderse en un libro es agradable debe tomarse en cuenta el aspecto temporal; a partir de ello, Ryan establece cuatro grados de inmersión en el acto de la lectura (125):

1. *Concentración*: relacionado a las obras difíciles, no inmersivas. El mundo textual ofrece tanta resistencia que el lector es vulnerable a distracciones de la realidad exterior.

2. *Implicación imaginativa*: se relaciona con un “sujeto dividido”, el lector que se transporta al interior del texto (imaginativa y emocionalmente) pero sigue siendo capaz de contemplarlo con un distanciamiento estético o epistemológico (calidad artística y actitud crítica).

3. *Encantamiento*: relacionado con un lector en el que un placer irreflexivo lo atrapa en la lectura hasta hacer que pierda de vista todo lo exterior a la misma. Aquí el lenguaje desaparece por completo, ya que el lector siente que no está leyendo sino que está dentro de esos mundos. A pesar de esta intensidad de la inmersión, el lector mantiene la conciencia de que el mundo textual no es la realidad.

4. *Adicción*: se da en dos casos: a) el lector que busca escapar de la realidad pero no puede encontrar un hogar en el mundo textual porque lo atraviesa demasiado rápido y compulsivamente como para disfrutarlo, y b) la pérdida de capacidad para distinguir entre mundos textuales y el mundo real (síndrome de Don Quijote).

2.3.1.2 La inmersión en el marco de los mundos posibles

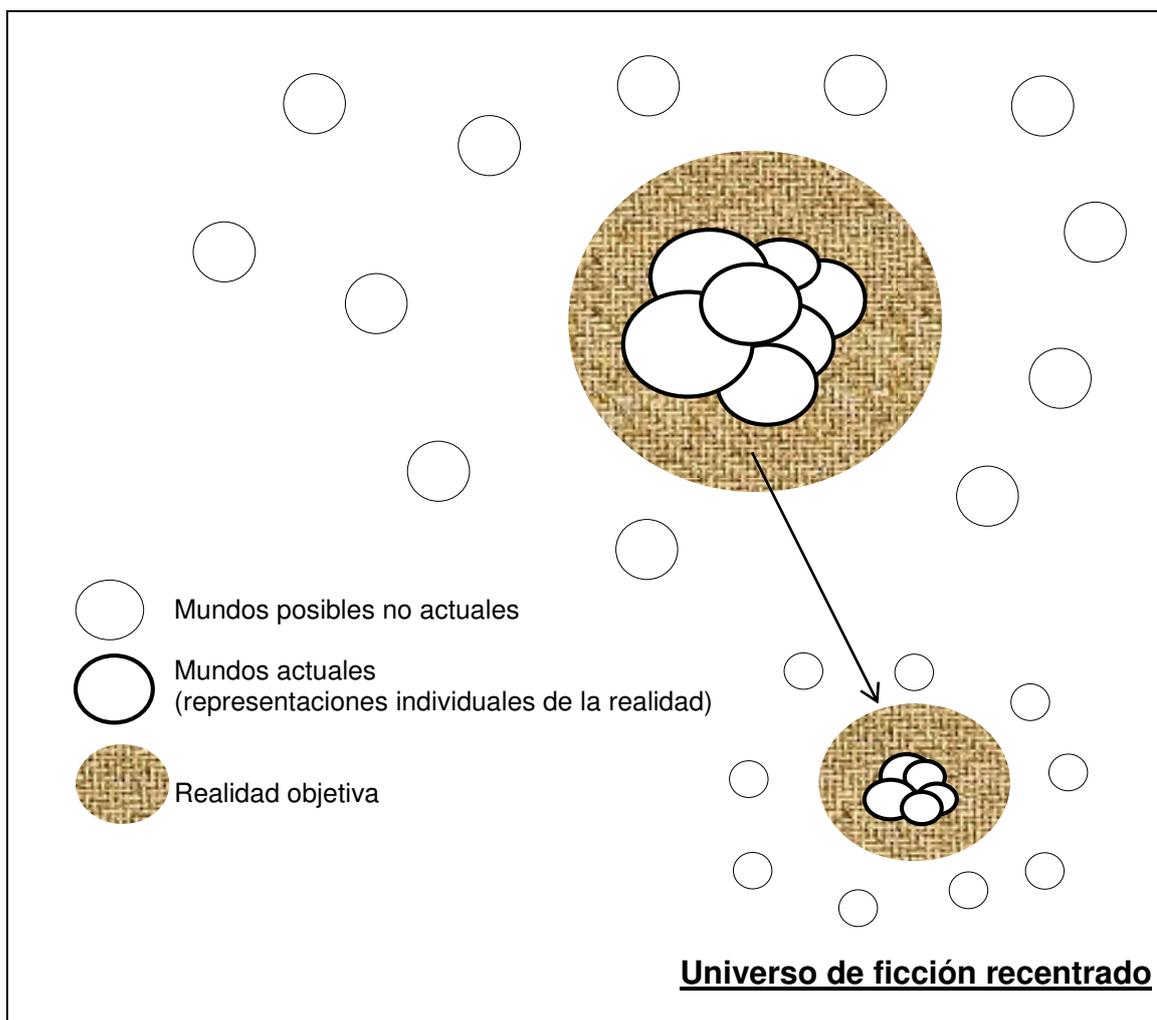
La teoría de los mundos posibles se basa en la idea de que la realidad (la suma total de lo imaginable) es un universo compuesto de una pluralidad de mundos. Esta realidad está jerárquicamente estructurada por la oposición de un elemento que funciona como el centro del sistema para los demás miembros del conjunto. Se establece entonces que el elemento central es el “mundo actual” y los satélites son los “mundos posibles”. Para que un mundo sea posible debe estar enlazado con el centro por las relaciones de accesibilidad; los mundos imposibles quedarían confinados a la periferia³⁰.

Uno de los asuntos más controvertidos en la noción de los mundos posibles se relaciona a la distinción entre lo real y lo no real; no existe un consenso absoluto en la separación entre los objetos que existen realmente y aquellos cuya existencia es solo pensable. Ryan lo ilustra con un sugerente ejemplo: «algunos de nosotros creemos en los ángeles, pero no en los OVNI; otros creemos en los OVNI, pero no en los ángeles; algunos creemos en ambas cosas, y otros, en ninguna de ella» (128), incluso manifiesta que el creer o no en algo se da por grados en donde los límites se hacen indeterminados.

³⁰ Un criterio para establecer los límites entre mundo posible e imposible se relaciona con las leyes lógicas: “todo mundo que respete el principio de la no contradicción, excluyendo el centro, es un mundo posible”; otra manera es comprobar si tienen validez en estos mundos las leyes físicas que se cumplen en la vida real. (127)

Para poder establecer la distinción entre lo posible y lo real se plantean dos perspectivas: a) *un modelo absoluto*: el mundo real es lo único que existe independientemente de la mente humana; los mundos posibles son el producto de las actividades mentales como soñar, desear, imaginar, etc. b) *un modelo relativo*: el mundo real es aquel del que hablo y en el que me encuentro inmerso, mientras que los mundos posibles no reales son aquellos que contemplo desde el exterior y que son reales desde el punto de vista de sus habitantes. Ryan sigue el segundo modelo por sus ventajas explicativas al concebir al «mundo como un sistema centralizado, porque eso refleja nuestra intuición de que existe una diferencia entre los hechos y las meras posibilidades, pero todos organizamos nuestros sistemas privados en torno a nuestras representaciones personales de lo que es real» (129). A continuación grafica este modelo de forma muy adecuada:

Esquema 4 Un modelo de mundos posibles recentrables



Fuente: Ryan (2004: 130)

Donde:

- En el centro, un mundo real hipotético, que existe con independencia de la mente.
- Superpuestas sobre este mundo, las representaciones o las diferentes versiones personales de varios individuos o varias culturas. Sus límites se superponen porque refleja la misma realidad física (el consenso sobre lo que existe o lo que no).

- Más alejados, los mundos que cada uno de nosotros cree posibles pero no reales. Las distancias variables dependen de las relaciones de accesibilidad con el centro.

La aplicación de este modelo a la teoría literaria es base de la poética de la inmersión de los mundos ficcionales; pero Ryan señala dos aspectos a tomar en cuenta si solo se hace una asimilación estricta del modelo:

a) La distinción entre lo real y lo posible reaparece dentro del dominio semántico proyectado por el texto. En los textos miméticos se debe distinguir el campo de los hechos autónomos (“mundo real textual”) de los campos creados por la actividad mental de los personajes (sueños, creencias, planes, etc.). Queda establecido entonces que los textos miméticos proyectan un sistema modal completo o universo, cuyo centro es su propio mundo real.

b) Es fundamental entender la diferencia entre las afirmaciones contrafactuales y las afirmaciones ficticias. Ambas afirmaciones dirigen nuestra atención hacia mundos posibles no reales, pero lo hacen de diferente manera: los contrafactuales funcionan como “telescopios” con los que la conciencia permanece anclada en su realidad de origen y contemplamos los mundos posibles desde afuera; mientras que la ficción funciona como una “máquina del tiempo” con la que la conciencia se traslada a otro mundo y reorganiza el universo de tal manera que gire alrededor de la nueva realidad virtual. Este proceso de reorganización es denominado como “recentrado” y es imprescindible para que los mundos de ficción nos parezcan reales: una condición básica para la lectura inmersiva.

Los universos de ficción recentrados reproducen la estructura del sistema primario, con la ventaja de que el lector puede tener acceso a algunas zonas

de la realidad objetiva que están relacionadas con verdades ficticias (función de autenticación), cosa que no puede darse en mundo real. Otra consideración es que las representaciones individuales de la realidad que se superponen al mundo real textual corresponden al mundo real individual de los personajes, mientras que los mundos posibles no reales que rodean el centro representan los mundos privados incompletos o solo parcialmente conocidos de los personajes.

La idea del recentrado explica la inmersión de los lectores en los textos de ficción; el siguiente paso consistiría en la manera de insuflar vida a estos mundos ficcionales. Ryan toma en consideración dos nociones de Walton para explicar este fenómeno: el “como si” y la “simulación mental”. Para el primer caso se parte de la comparación de la ficción con los juegos de “hacer como si” y se pretende aplicarlo a la apreciación del arte en sus diferentes manifestaciones. En el caso particular de la ficción, el lector debe desarrollar tres operaciones interdependientes: 1) imaginarse a sí mismo como miembro del mundo que se representa; 2) hacer como si las proposiciones que aparecen en el texto fueran verdad; 3) cumplir con lo que el texto ordena a la imaginación construyendo una imagen mental de ese mundo (136). A partir de esto se puede establecer la diferencia entre textos de ficción y de no ficción; en ambos se producen actos de imaginación, pero en los textos ficcionales el acto de imaginación es el objetivo del juego. Otro punto a considerar es el que solo en las manifestaciones miméticas podemos experimentar la inmersión en sus mundos ficcionales.

En el caso de la simulación mental puede ser descrita como una forma de razonamiento contrafactual mediante la cual el sujeto se sitúa a sí mismo en la

mente de otra persona; por ello Ryan relaciona este concepto con las ideas de «recentrado, transportación y simulación, pero al situar al lector en el punto central de la conciencia de los personajes a los que intenta comprender, va más allá que los conceptos anteriores a la hora de explicar el fenómeno de la participación emocional» (140). La noción de la simulación mental es muy valiosa al momento de explicar la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción. Es conveniente advertir que la simulación va mucho más allá de una atribución de pensamiento a unos personajes sino que «crea una rica experiencia sensorial, un sentido del espacio y todo un paisaje en la mente» (141). La simulación mental necesita de una dimensión temporal para ser entendida como un acto imaginativo en la que el lector se sitúa a sí mismo en una situación imaginaria concreta, y vive su evolución momento a momento e intenta anticipar los desarrollos posibles que implica el paso del tiempo sin dejar de permanecer concentrado en lo que pueda aportar el futuro.

Luego de describir algunas nociones sobre las teorías de la inmersión, se debe dar énfasis a que hay dos factores inseparables para que se dé la implicación en los mundos ficcionales de manera más profunda: el estilo de la representación del texto y la disposición por parte del lector. Ahora bien, el grado de precisión y la naturaleza de la representación mental de este lector inmerso depende de si su centro de atención es el escenario, el argumento o los personajes. De aquí surgen las tres formas de inmersión que se corresponden con los tres componentes elementales de la narratología: la “inmersión espacial” o la respuesta al decorado, la “inmersión temporal” o respuesta al argumento y la “inmersión emocional” o la respuesta al personaje.

2.3.2 La inmersión espacial

Los mundos ficcionales presentan un decorado especial y una visión de su topografía; estas geografías mentales se convierten en el hogar del lector. Al recordar ciertos paisajes ficcionales en donde lo espacial cobra real importancia el lector no puede sacar de su mente al Dublín de Joyce, el París de Balzac o el Madrid de Pérez Galdós; incluso en las regiones imaginarias exclusivas de la literatura como Yoknapatawpha, Macondo, Comala, Santa María y hasta el San Damián de Ninapayta.

Para que se produzca la inmersión espacial los paisajes privados del lector (recuerdos personales) se mezclan con la geografía textual formando una sola imagen en la que se desarrolla la sensación de estar presente en el escenario de los acontecimientos representados. Esta sensación no se consigue fácilmente mediante el lenguaje ya que solo nos puede acercar de manera gradual al mundo textual. La función del lenguaje es introducir sus referentes en la imaginación y tratar de cautivar la mente del lector para que simule la percepción sensorial.

En los espacios textuales aparecen cierto número de lugares distintos y existen una red de accesos y relaciones para formar una geografía coherente. Se puede distinguir entre una “sensación de espacio” en donde el lector se impregna de una atmósfera y un “modelo de espacio” en donde el lector se orienta en el mapa del mundo ficcional y reproduce mentalmente los paisajes cambiantes.

Es importante señalar que la inmersión espacial no depende de la cantidad de información proporcionada sino con lo llamativo de los aspectos en los que se detenga la narración y en la habilidad con la que los paisajes

descriptivos proyecten la imagen del paisaje en cuestión. Esto se relaciona con la linealidad del medio textual en la que el hilo narrativo conduce al lector por las geografías textuales. Ryan establece una comparación entre dos poéticas del espacio en el caso Balzac y sus descripciones meticulosas y morosas que parecen determinar a sus personajes; y la de *Cumbres borrascosas* en donde el decorado se va construyendo en breves pinceladas y parece más bien emanar de los personajes. Ambas propuestas del espacio son válidas ya que son coherentes con la manera de construir sus mundos ficcionales: uno es determinista mientras que el otro parece la evocación de un sueño.

En el caso de crear una sensación de espacio, Ryan propone una serie de grados de inmersividad. En primer lugar está el uso de nombres propios cuya función es llamar la atención del lector sobre su existencia con la riqueza de sus connotaciones (asociaciones culturales, evocaciones literarias, memorias personales y conocimiento enciclopédico); al mencionar el nombre de Miraflores, un lector peruano no solo piensa en un distrito capitalino sino en toda una asociación mental de acuerdo a su grado de cercanía a ese espacio. En el siguiente grado de inmersión podemos encontrar los nombres propios de lugares reales que son casi míticos y que para la mayoría de la gente son catalizadores de deseo: lugares como París, Londres, Venecia, Nueva York. Otro de los mecanismos de la inmersión espacial es el de los estereotipos, es decir, la idea que un lector se hace sobre referentes como “ciudad de provincias”, “aldea de pescadores”, “barriada”, “zona de veraneo”, etc. Se puede agregar un mecanismo que produce un efecto de realidad, el cual consiste en la mención de detalles concretos; estos datos deben estar en los mundos textuales como si estuvieran al azar, sin tener una función importante,

para que ejerzan su función significadora transmitir al lector la sensación de realidad.

2.3.2.1 La inmersión espaciotemporal

Ryan parte de la idea de cómo transportar al lector al escenario narrativo para establecer la distancia imaginaria entre la posición del narrador y el receptor en relación con el tiempo y el lugar de los acontecimientos que se narran. Se pueden establecer cuatro grados de proximidad en los que la inmersión espaciotemporal tiene lugar cuando la distancia queda reducida casi a cero.

1) En la situación narrativa natural estándar un narrador informa a un público de unos acontecimientos que tienen lugar a una cierta distancia temporal y espacial de la situación actual; el narrador conoce los hechos y los relata para entretener o informar a la audiencia. Por tanto, el narrador y el lector no forman parte de la ventana espacial y temporal que ocupan los acontecimientos narrados y no los perciben a través de los sentidos del cuerpo.

2) Existen situaciones narrativas en donde las conciencias del lector y el narrador se funden en un mismo acto de percepción; aquí disminuye la distancia imaginaria entre el espacio discursivo y el mundo de la historia. Se observa que el cuerpo virtual, cuya perspectiva es la que determina qué es lo que se percibe, pertenece al mismo tiempo al narrador y al lector.

3) Una inmersión más completa es la que se ofrece cuando se fusionan el cuerpo virtual del narrador y el lector con el cuerpo real en la ficción de un miembro del mundo textual. El lector percibe directamente las percepciones del personaje.

4) En el último grado de inmersión también se da una representación vívida de los fenómenos de la percepción, pero sin ningún soporte corpóreo: las percepciones parecen flotar en el aire.

Las estrategias narrativas cumplen un papel fundamental en la transportación imaginaria del cuerpo virtual del lector al escenario de los acontecimientos narrados. Ryan considera que las técnicas más relevantes son las que redirigen la referencia hacia la ventana narrativa:

a) *El cambio deíctico adverbial*: se relaciona con las formas de reproducir las palabras o pensamientos de los personajes. Ryan analiza los tres tipos de discursos y su grado de inmersión:

- El estilo indirecto (*Eveline pensó que nunca sería capaz de dejar a su familia.*) es considerado el menos inmersivo por su falta de propiedades miméticas al ser un parafraseo del discurso del personaje y porque los deícticos se adscriben a la perspectiva del narrador.

- El estilo directo (*Eveline pensó: ¿Cómo voy a dejar a mi familia?*), tiene un mayor grado de inmersión. Los deícticos hacen referencia al centro del escenario, aunque la expresión atributiva (*Eveline pensó*) restaura la perspectiva del narrador.

- El estilo indirecto libre (*¿Cómo iba a dejar a su familia?, pensó Eveline.*) presenta el mayor grado de inmersión ya que el discurso reproducido se funde con la frase atributiva y con el resto de la narración.

b) *El tiempo presente*: en comparación al pasado, el presente es más inmersivo ya que debe su poder expresivo a la idea de simultaneidad en que el lector comparte la experiencia del narrador. El tiempo presente formaría “picos” de tensión en la narración, mientras que el pasado serían los “valles”. Por eso

es importante que exista un contraste entre los tiempos narrativos para que no se pierda la tensión de un relato; el usar el tiempo presente en la totalidad del relato podría llevar a la invisibilidad de este recurso.

c) *La narración en segunda persona*: es uno de los recursos que producen una mayor inmersión por parte del lector ya que cuando se refieren a un “tú” nuestra mente la asocia con un “yo” y por ello nos sentimos relacionados directamente con el contenido del texto. Al igual que el recurso anterior, la interpelación en segunda persona es un mecanismo eficaz si es usado en pequeñas dosis (imaginar todo un texto con interpelaciones de un “tú” podría desdibujar nuestra atención al exigirla demasiado).

2.3.3 La inmersión temporal

La inmersión temporal se relaciona con el deseo del lector por conocer lo que le espera al final del tiempo narrativo, «nos incita a recorrer el texto a toda velocidad en busca del maravilloso estado de omnisciencia retrospectiva» (174). Este deseo del lector está vinculado con el llamado *suspense* que es definido como un cierto tipo de experiencia, «una emoción o estado de la mente que brota de una incertidumbre total o parcial sobre la progresión o el resultado de una acción» (175, citado de Prince). Ryan plantea que el fundamento fenomenológico de la inmersión temporal y del *suspense* es la experiencia del tiempo “vivido” o “humano” opuesto al tiempo “objetivo” de la física. Se puede definir a la inmersión temporal como la «implicación del lector en el proceso mediante el cual la progresión del tiempo narrativo destila el campo de lo potencial, al seleccionar una rama real y confinando a las demás al reino de lo que siempre será virtual o contrafactual» (175). En este proceso

de inmersión se da progresiva revelación, de aquí que pueda establecerse el suspense dramático que presenta los siguientes rasgos: a) la tensión dramática es proporcional al interés del lector en la suerte del héroe, b) el suspense está relacionado a un horizonte estructurado de anticipación, c) la intensidad del suspense es inversamente proporcional al número de posibilidades. Desde la perspectiva del lector la inmersión temporal depende del objeto del suspense, mientras que en el nivel del discurso este suspense está controlado por las estrategias que utiliza el autor para divulgar la información. Ryan distingue cuatro tipos de suspense, en orden decreciente de intensidad (178-180):

1) *El suspense del qué*. El foco de atención es la resolución inminente de una alternativa binaria. La pregunta central es “¿qué pasará a continuación?”, aquí la presentación cronológica de los acontecimientos y el hecho de que el lector conozca más cosas que el personaje influyen para alcanzar una mayor inmersión. Este suspense presupone una implicación emocional en la suerte del personaje.

2) *El suspense del cómo (por qué)*. Adopta el formato de enigma. El foco de atención no es el futuro, sino la prehistoria de un estado determinado. Este suspense implica múltiples posibilidades que convergen en un mismo punto (a diferencia del *qué* en donde se presupone una elección entre dos ramas que llevan a direcciones distintas). Cuando las convenciones generales por parte del lector dejan pocas dudas sobre el desenlace, una narración de tipo *qué* puede conducir a un suspense del tipo *cómo*.

3) *El suspense del quién*. Importa la satisfacción intelectual de resolver un problema. Este suspense reduce el número de soluciones a un número de

sospechosos. La implicación emocional en la suerte de los personajes decae notablemente en comparación al suspense del *qué*.

4) *El metasuspense*, o implicación crítica con la historia como artefacto verbal. El foco de interés del lector es averiguar como el autor va a atar los cabos para dar al texto una forma narrativa adecuada. Este suspense no pertenece propiamente a la poética de la inmersión ya que implica un punto de vista exterior al mundo textual

Ante la paradoja del suspense repetido (¿cómo es que los lectores pueden sentir suspense en la segunda o tercera vez que leen un texto?), Ryan plantea que es «una cuestión de suspensión momentánea del conocimiento debido a una preocupación más importante: la implicación emocional del lector en el destino del protagonista» (183). Justamente a partir de esta parcial respuesta, la autora enlaza la inmersión emocional.

2.3.4 La inmersión emocional

Otra de las paradojas que intenta resolver Ryan es la relativa a cómo es que el destino de unos personajes de ficción puede generar reacciones emocionales con síntomas físicos a pesar de que el lector sepa que dichos personajes no han existido nunca. Ryan parte de la idea de que ya desde la función aristotélica de catarsis se ha venido dando por sentado que las ficciones literarias pueden provocar en el lector ciertas reacciones emocionales análogas a las de la vida real (empatía, tristeza, alivio, admiración, despecho, miedo e incluso excitación sexual). Diferente fue la situación durante el apogeo del estructuralismo y la deconstrucción en que la cuestión de la respuesta emocional era problemático por no decir que algo fuera de lugar. En los últimos

tiempos se da una revalorización por este asunto desde los enfoques de la semántica de los mundos posibles. Ryan, basándose en Currie, plantea que «las emociones son nexos de relaciones entre sentimientos (tristeza, felicidad), creencias y deseos» (190). Pero nuestras actitudes hacia los personajes y las situaciones de ficción no pueden ser creencias y deseos, ya que sabemos que no existen. Por ello se propone que «en la vida real tenemos creencias y deseos que nos provocan emociones; en la ficción tenemos simulacros que nos provocan *cuasiemociones*» (190). Una de las maneras de resolver la paradoja de la inmersión emocional se da cuando entendemos que «las emociones generadas por la ficción no impiden que sintamos placer y no nos provocan las mismas reacciones que los sentimientos provocados por las situaciones reales» (191). Se puede entender también que el poder de la imaginación es el responsable de las respuestas emocionales por parte del lector. Esta capacidad de la mente humana de sentir emociones solo con el hecho de contemplar una situación imaginaria es uno de los fundamentos de la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción.

CAPÍTULO TERCERO

LA SEMÁNTICA FICCIONAL DE LOS MUNDOS POSIBLES EN MUÑEQUITA LINDA

Al leer, debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos. Nada tienen de malo las lunáticas sandeces de la generalización cuando se hacen después de reunir con amor las soleadas insignificancias del libro. Si uno empieza con una generalización prefabricada, lo que hace es empezar desde el otro extremo, alejándose del libro antes de haber empezado a comprenderlo.

Vladimir Nabokov

Siguiendo las recomendaciones de Nabokov, abordaremos el análisis de cada uno de los cuentos de *Muñequita linda* según las categorías propuestas de la semántica ficcional de los mundos posibles tratando de detenernos en los detalles y en su sentido global implícito para poder arribar a consideraciones de índole general que abran nuevas vías de acercamiento al texto literario sin pretender de manera alguna agotar toda su riqueza interpretativa.

Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* son el conjunto de mundos posibles en los que el autor experimenta el tema de los límites entre la ficción y la realidad, y explora su plasticidad manifestada en las dicotomías que derivan de estas fronteras tales como apariencia-esencia, imaginación-realidad u objetividad-subjetividad. Los diez cuentos que conforman el libro presentan una variedad de temas, personajes, ambientaciones y tienen características propias que definen sus naturalezas.

3.1 El marco de los mundos posibles en *Muñequita linda*

3.1.1 Los postulados de los mundos ficcionales en *Muñequita linda*

En el marco teórico del presente estudio se presentó la propuesta de Doležel en relación a tres postulados o tesis de la semántica ficcional de los mundos posibles. A continuación se aplicará cada uno de ellos a los cuentos que conforman la colección *Muñequita linda* con el objetivo de comprobar de qué manera sus mundos ficcionales se comportan como mundos posibles.

3.1.1.1. Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* son conjuntos de cosas posibles sin existencia real.

Los mundos de la ficción y sus particulares ficcionales tienen la condición ontológica de ser posibles sin existencia real. Cuando se hace referencia a los cuatro viejos amantes de Muñeca, al anónimo corrector de textos que cree haber sido copartícipe de la creación de *Cien años de soledad*, al viejo Ramón, a Carlos, a Luciano o a cualquiera de los protagonistas o personajes secundarios de cada uno de los diez cuentos debemos entender que son posibles e individuales y que habitan en el mundo ficcional que Jorge Ninapayta ha elaborado literariamente. Estos seres no están vacíos ni son autorreferenciales; al contrario, la semántica ficcional le otorga legitimidad a la idea de referencia ficcional y, por tanto, a su vertiente extensional.

Casi todos los personajes de *Muñequita linda* parecen extraídos del mundo real actual; pero debe quedar claro que no dependen de prototipos reales. Aunque algún lector trate de identificar a aquellos protagonistas de relatos como “Las cartas”, “Canción” o “Regreso a casa” con las vivencias

personales del propio autor, Jorge Ninapayta de la Rosa, se ha de entender que los personajes de dichos cuentos no representan a ningún individuo real, ni tampoco a un universal actual. De aquí se concluye que los cuentos de *Muñequita linda* son posibles, ya que no implican una contradicción con el hecho de que nunca hayan sucedido de facto.

En relación a los lugares en donde están ambientados los cuentos, debe afirmarse que su existencia no depende de un lugar exacto. Por ejemplo, el puerto minero de San Damián, que es el escenario de cuentos como “El Paraíso” y “Regreso a casa”, no tiene por qué relacionarse directamente con un topónimo en especial. Aunque las referencias a Ica, Nazca, Poroma, Changuillo o la misma carretera Panamericana “aparenten” que se refiere a un lugar en especial al sur de Lima; y que incluso las características de ese pueblo tengan similitudes con San Juan de Marcona —lugar en donde creció el autor— no podemos decir que se trata de aquel lugar. O en el caso de Barrio Bajo que aparece en “Muñequita linda” no tiene que identificarse directamente con algún lugar de la Lima actual o antigua. Estos lugares adquieren un estatus ficcional que los hacen ontológicamente homogéneos con los demás lugares mencionados que sí tienen una referencia en el mundo “real”. Por tanto, Ninapayta no describe un topónimo peruano real, sino posible. Por ello, Callao y Barrio Bajo; así como Ica y Nazca tienen el mismo estatus ficcional que el “pueblo imaginario” de San Damián. Este aspecto puede ser manejado cuando se considera la teoría de los campos de referencia interna y externa.

El principio de homogeneidad ontológica es condición necesaria para la coexistencia, la interacción y la comunicación de los personajes ficcionales. Es por ello, posible que un anónimo corrector de textos se haya topado con el

manuscrito de *Cien años de soledad* en una editorial de Buenos Aires en 1967. Sería ocioso un trabajo de “indagación” sobre si realmente existió una persona con las características del protagonista de “García Márquez y yo”, ya que estaríamos asumiendo una postura mimética de los mundos ficcionales tratando de relacionar directamente la realidad factual y la ficción.

3.1.1.2 El conjunto de mundos ficcionales de *Muñequita linda* es ilimitado y variado al máximo

Como ya se mencionó, lo posible es más amplio que lo real, y por tanto la literatura no se restringe a la imitación del mundo real. Aunque la mayoría de los cuentos de *Muñequita linda* se adecúan a modelos “realistas” (con requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad) hay algunos otros cuentos en los que las situaciones ficcionales parecen escapar de aquella lógica realista. Por ejemplo, el hecho de que cuatro ancianos decrepitos “vivan” una relación amorosa con una muñeca inflable, o que pueda aparecer y desaparecer la imagen de una persona en medio de la noche en un cuento como “Mi hermano Alberto”; o en el caso extremo de “Regreso a casa” en donde el protagonista puede verse a sí mismo cuando era un escolar, en una especie de desdoblamiento fantástico manifiestan que los límites entre lo real objetivo y otros mundos posibles parecen difuminarse.

Por tanto, en una primera aproximación, podemos decir que en algunos de los cuentos de *Muñequita linda* hay universos alternativos y lo que hace que esos mundos ficcionales se mantengan es su coherencia interna. Esto se relaciona con la capacidad creadora del autor.

3.1.1.3 Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* son accesibles desde el mundo real.

Cuando se afirma que el autor es el que construye el mundo ficcional y el lector el que lo reconstruye, se hace evidente que este lector lo hace durante la recepción, al leer y al procesar los textos que quedarán como una imagen mental. El primer canal mediante el cual se puede entrar es el lenguaje; aun a pesar de la relación paradójica ya que el lenguaje no remite directamente al mundo, pero a la vez es el único medio para referirse al mundo. A través del lenguaje se pueden vivir los mundos ficcionales, es decir se produce la inmersión en esos mundos. Ahora bien, Ninapayta reelabora el material del mundo real mediante canales semióticos. Por ejemplo, en “García Márquez y yo” se hace referencia a datos reales a la edición de *Cien años de soledad* y un lector mínimamente enterado podría entender aquellas señas; o en relatos que tienen como trasfondo la época del terrorismo de los años ochenta en el Perú y sus implicancias; o incluso en el mismo título de “Muñequita linda” que hace referencia al famoso bolero interpretado por Nat King Cole en la década de los sesenta. Es ahí donde se pasa del dominio de lo real al de lo posible. En esta accesibilidad se da el contacto entre las personas reales y los mundos ficcionales.

3.1.2 Las características de los mundos ficcionales en *Muñequita linda*

Para complementar los postulados sobre la ficción, es necesario especificar los rasgos de los mundos ficcionales de la literatura. A continuación se aplicarán las tres características de los mundos ficcionales de *Muñequita linda*.

3.1.2.1 Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* son incompletos

El carácter incompleto de los personajes ficcionales de *Muñequita linda* se manifiesta cuando el lector, por ejemplo, no puede saber nada sobre qué sucedió finalmente con el narrador de “Las cartas” y lo que le deparó a Martita: ¿hasta cuándo seguirá escribiendo esas cartas apócrifas? ¿Martita se enterará de la cruda realidad? Las respuestas a estas preguntas nunca las tendremos, aunque se podría presuponer de acuerdo a lo que el lector ha interiorizado de esos mundos ficcionales y de sus personajes. Por tanto, la obra queda abierta. Como sabemos, esta incompleción se relaciona con el principio de selección de toda actividad artística, ya que el arte opera selectivamente.

Las estrategias discursivas del autor plantea la posibilidad de justamente dejar ciertos aspectos en la indeterminación para poder alcanzar un mayor efecto estético. En relatos del contexto del terrorismo de los ochenta, “Mi hermano Alberto” y “Por las noches”, nunca se sabrá si realmente aparecerán ambos jóvenes desaparecidos, o si fueron ultimados por las huestes terroristas o por los militares. Justamente esa indeterminación hace que los relatos alcancen universalidad al centrarse no en la respuesta a los enigmas sino en la doliente sensación de angustia en que los protagonistas están inmersos por aquellas fuerzas opresoras que funcionan casi como los de un destino trágico.

Aquí es importante recalcar esta característica para no caer en un error común al momento de analizar textos literarios: la sobreinterpretación. Aquí el concepto de la función intensional de saturación es fundamental para poder analizar las texturas explícitas, implícitas y cero.

3.1.2.2 Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* no son semánticamente homogéneos

Si bien la mayoría de cuentos de *Muñequita linda* presentan una homogeneidad en el sentido de que son relatos realistas, hay un puñado de narraciones en que su estructura semántica interna presenta cierta complejidad. Por ejemplo, en “Mi hermano Alberto”, el desenlace del relato se establece a partir de una ambigüedad: ¿la aparición del hermano desaparecido obedece a alteraciones de la mente de los protagonistas o es una aparición sobrenatural que se impone a la realidad? En el caso de “Regreso a casa”, ¿cómo podemos explicar esa especie de desdoblamiento por parte del protagonista cuando se ve a sí mismo en su etapa escolar? Si pretendiéramos analizar estos mundos ficcionales con instrumentos meramente miméticos nos enfrentaríamos a problemas por la falta de bases teóricas. Más adelante pretendemos resolver estas cuestiones cuando analicemos las modalidades o restricciones narrativas en los mundos diádicos (los que presentan condiciones modales contrarias).

3.1.2.3 Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* son constructos de la actividad textual

A estas alturas queda claro que los mundos ficcionales no preexisten ni están en un lugar de otra realidad, sino que son construidos por la imaginación del autor y que el lector puede acceder a ellos a través de la actividad textual. Por tanto, los mundos posibles narrativos existen gracias a los textos: cada uno de los personajes de *Muñequita linda*, desde los viejos amantes de Muñeca, pasando por los profesores universitarios hasta aquellas muchachas hermosas

objetos del deseo existen objetivamente. Y nosotros los lectores podemos acceder a ellos, hablar y discutir sobre ellos en cualquier momento gracias al modo de su almacenamiento y transmisión: la actividad textual. Queda claro, entonces que los diez relatos de *Muñequita linda* son textos constructivistas en el sentido de que estos textos preexisten a sus mundos.

3.2 La construcción de los mundos narrativos en *Muñequita linda*

Para la construcción de los mundos narrativos de *Muñequita linda* debemos tener en cuenta dos conceptos fundamentales de su macroestructura narrativa: los elementos que lo componen (categorías narrativas) y las restricciones a las que están sometidas (modalidades narrativas). A continuación señalaremos los aspectos comunes más relevantes en la construcción de los mundos ficcionales de los diez cuentos de *Muñequita linda*, así como las particularidades que posee.

3.2.1 Las categorías narrativas en *Muñequita linda*

Cuando el lector se sumerge en los mundos ficcionales de cada uno de los diez cuentos de *Muñequita linda* se deja llevar por el ritmo de la prosa, se empapa de sus atmósferas y vive con los personajes sus angustias y emociones. A continuación ordenaremos los elementos de esos mundos ficcionales a partir de los estados iniciales de cada cuento, la fuerzas de la naturaleza que provocan cambios, las características de los personajes y las acciones que realizan, los sucesos, los factores mentales desencadenantes y la interacción de los mundos multipersonales.

3.2.1.1 Los estados iniciales de los cuentos

Las presentaciones de los diez cuentos de *Muñequita linda* tienen muy curiosos aspectos en común que relacionan estos relatos según afinidades temáticas: personajes solitarios que recuerdan un hecho particular o hacen un recuento de sus vidas; personajes que se presentan en inadecuación con la realidad y la presentación de atmósferas de pesimismo y opresión.

Relatos como “El Paraíso”, “Canción”, “Las cartas”, “Desencuentros” y “García Márquez y yo” tienen un punto de partida análogo: se inician con personajes que recuerdan algún hecho de su vida que marcó su futuro o hacen un recuento vital para llegar a explicar lo que son y no son ahora. “Muñequita linda” comparte las características anteriores, aunque presenta aspectos especiales que lo colocan como un texto emblemático dentro de la colección.

La retrospección de los personajes es un punto de partida en casi todos los cuentos de *Muñequita linda*. El recuerdo como un proceso mental en el que se hace una selección de lo vivido se relaciona con la metáfora de la memoria como un mundo posible en el que se entra a la imagen posible de un pasado desde una perspectiva subjetiva. El narrador de “El Paraíso” es un vecino del pueblo de San Damián que se instala a contemplar el mar: «Algunas tardes, luego de volver del trabajo, salgo a la puerta de mi casa y permanezco recostado observando el horizonte azulado del mar» (27). A partir de esta idílica imagen empieza a recordar el tiempo en que llegó a dicho pueblo y la anécdota que vertebra el relato: su visita a la playa el Paraíso cuando era un niño de diez años. El relato se cerrará en el mismo escenario: «sigo allí, mientras suavemente, sin prisa, se asoma la noche; continuó en el mismo

lugar, transido por una vaga melancolía» (43). El punto de partida y de llegada es una metáfora de su inmovilidad existencial, en ese no atreverse a ir en búsqueda de un paraíso que desde niño anheló y que ciertos factores mentales han prevalecido inconscientemente para mantener un estado de confort.

Algo análogo ocurre en “Canción” en donde un profesor de instituto reflexiona sobre las casualidades de la vida y llega a la conclusión de que «hay alguien, o algo, que mueve los hilos del destino y se complace en urdir complicadas historias con nosotros como ridículos actores» (69). Esto le sirve de introducción para narrar la historia de su encuentro “fortuito”, luego de once años, con una antigua amiga universitaria. El relato de esa época de juventud también le lleva a recordar cierta etapa de su niñez. El relato se cierra, cinco días después de ese encuentro casual, cuando el narrador decide mejor no visitar de nuevo a su amiga, tal vez para no comprometerse más. El inicio y el final también nos dan una imagen de acciones que no se realizan por motivos muy internos de los protagonistas.

En “Las cartas”, otro profesor es el que recuerda las vivencias con una mujer. En las postrimerías del año académico de la universidad, este profesor de literatura está al tanto de la ansiada carta que espera recibir de la mujer con la cual vivió una irregular relación amorosa. A partir de ello, se echa a recordar los meses anteriores, desde cuando la conoció, sus acercamientos y los vaivenes de la relación hasta su final partida a las playas del norte. El relato se cierra cuando por fin recibe una carta en la que su exenamorada cancela definitivamente la relación amorosa.

En el caso de “Desencuentros”, un joven ingeniero se pregunta el motivo que llevó a sus padres a casarse y luego a su posterior separación. A partir de

esta reflexión recuerda su niñez y el tipo de relación que llevó con ellos hasta que su madre tuvo que partir debido a su infidelidad. La narración termina cuando el narrador se encuentra casualmente con su madre, dieciséis años después, en las afueras de la ciudad. Las sensaciones acumuladas por esta impresión le impiden sacar lo que llevaba dentro y solo verla partir nuevamente.

En las breves páginas de “García Márquez y yo” el anónimo corrector de textos arranca la narración a partir de su reflexión sobre su estado actual: «Extraños fueron los caminos que me llevaron hacia la gloria. Ahora que repaso mi vida, puedo apreciarlo con claridad» (63). A continuación hace mención de los hechos más importantes de la misma desde cuando era joven hasta el punto culminante de su aporte a la Historia. El cuento termina cuando ya jubilado y pobre contempla las nuevas ediciones de *Cien años de soledad* y «en esos instantes percibo claramente cómo el aliento de la gloria me roza la cara y me revuelve los cabellos canos, y me siento orgulloso» (67). La ironía no puede ser más cruel al llegar a la última línea y entender su verdadero aporte.

Como vemos, los cinco cuentos mencionados presentan el recurso del racconto, es decir, de la retrospectiva extensa al pasado para llegar al momento inicial del recuerdo. A partir de estos estados iniciales de los cuentos podemos establecer que el tema de la memoria de personajes solitarios que de alguna manera parecen establecer explicaciones coherentes sobre sus vidas, sobre lo que les ayuda a establecer relaciones con la realidad. Más adelante, al analizar los factores mentales y las interacciones entre los personajes podremos entender de qué manera los mecanismos de compensación y justificación están al servicio de las relaciones entre las vidas de los personajes y las ficciones que se crean.

En el caso de “Muñequita linda” son cuatro los personajes solitarios que recuerdan los hechos de una pasada gloria en la que fueron felices. La estrafalaria historia de cuatro viejos abandonados que comparten a una muñeca inflable también es seguida por los vecinos de un barrio popular venido a menos. Una consideración que diferencia a este relato del resto es la mayor complejidad de su estructura narrativa. Podemos inferir que todo el recuento de la vida, hazañas y muerte de Muñeca son referidos en un miserable bar en donde un auditorio también miserable “vive” de esos recuerdos celebrando y a la vez sufriendo aquellos momentos. Así como en los relatos mencionados anteriormente, el tema de los límites entre la realidad objetiva y las ficciones que se forjan los seres solitarios parecen difuminarse por sus carencias existenciales.

En “Mi hermano Alberto”, “Por las noches” y, de alguna manera, “Regreso a casa” las narraciones se inician dentro de un contexto de pesimismo, frustración y hasta opresión de fuerzas extrañas que parecen rozar la fatalidad. Es sintomático que los dos primeros cuentos citados tengan como trasfondo de sus mundos ficcionales los hechos luctuosos de los años de violencia política que padeció el Perú en la década de los ochenta. La atmósfera que envuelve dichos mundos sirve para que el lector con su conocimiento enciclopédico del mundo real pueda llenar los huecos del relato y relacionar el campo de referencia interno y externo. En el caso de “Mi hermano Alberto”, ambientando en la serranías del Perú, el caso de la desaparición de un joven, así como la aparición de cadáveres tirados en valles y quebradas crea la sensación de fatalidad en la que los personajes ven frustradas las relaciones que establecen con sus seres queridos. En “Por las noches” este ambiente opresivo se traslada

a la ciudad misma en donde otra vez la desaparición de un familiar querido es una de las causas por las que el protagonista sufre y ve truncadas sus relaciones afectivas. La alusión a toques de queda, al silenciamiento de la información, a la crisis económica que embarga al país, a la falta de oportunidades hace que se cree una atmósfera de fatalidad. Aunque manifestamos que ambos cuentos tienen como alusiones (según lo explicado en el campo de referencia interno y externo) a una época precisa de la historia peruana como punto de partida, es importante señalar que Ninapayta ha evitado relacionar directamente esos hechos luctuosos para manifestar una adhesión particular a uno de los bandos en conflicto. Creemos que es un acierto ya que le da universalidad a los relatos al presentar dramas humanos que trascienden hechos históricos particulares para concentrarse en la descripción de los estados sufrientes de los protagonistas en donde se da una búsqueda: la del hijo desaparecido y la de descubrir ciertos llantos lastimeros en la noches.

En el caso de “Regreso a casa”, ambientando en el pueblo “imaginario” de San Damián, se inicia también en una atmósfera sombría: «San Damián parecía haber desaparecido aplastado por la densa oscuridad de la medianoche cuando el ruido de bocina de barco cruzó el pueblo de un canto a otro» (147). Los actos de Carlos desde su llegada al pueblo están rodeados de pesimismo ya que San Damián está en una etapa de decadencia en que la mayoría de sus habitantes han partido en búsqueda de otras oportunidades de trabajo por el cierre de la empresa minera. Una atmósfera de desolación, de una opresión que parece activar los resortes más íntimos del protagonista conforme va adentrándose en este mundo que parece diferente al “real”

objetivo en el que incluso puede verse a sí mismo cuando era un adolescente y al que intenta prevenir sobre su futuro.

En conclusión, estos tres relatos, en sus estados iniciales, nos permiten el acceso a mundos ficcionales en que unas circunstancias de fatalidad envuelven los actos de los protagonistas que van en búsqueda de algo que pueda llenar las carencias que los hacen sufrir, que puedan compensar a la dura realidad que les ha tocado vivir.

Si bien la mayoría de los relatos de *Muñequita linda* presentan a personajes en una situación de inadecuación entre sus deseos y la realidad que les toca vivir, es en “El león de piedra” en donde esto sirve como inicio del relato. La llegada del protagonista a la remota Pyongyang, desencadenado por el azar, sirve para plantear la incongruencia entre el modelo socialista que representa Corea del Norte y el abandono de dichos ideales por este cincuentón que vive ya como un burgués más a los que en su juventud criticaba. Esta incongruencia entre sus ideales políticos ya olvidados y este país que representa uno de los últimos bastiones del comunismo irá desencadenando la ambigüedad de las actitudes del protagonista en relación al regalo que le hacen las autoridades norcoreanas.

3.2.1.2 Las fuerzas de la naturaleza

Si bien los sucesos naturales que provocan cambios en el desarrollo de la trama son relacionados principalmente con los fenómenos naturales y las enfermedades, también entendemos que las casualidades, es decir, los sucesos desencadenados por acciones del azar entran en esta categoría. Estas fuerzas de la naturaleza se relacionan con el infortunio, o lo que

llamamos la opresión de circunstancias desconocidas de fatalidad que adquieren un fuerte valor simbólico.

Justamente es el azar lo que condiciona que Luciano viaje a Pyongyang en “El león de piedra” ya que ha recibido una invitación inesperada del gobierno de Corea del Norte para asistir al Día de la Amista Obrera, aunque Luciano casi haya olvidado sus convicciones políticas de juventud. Aunque el narrador de “Canción” cuestione el carácter fortuito de algunos hechos de la vida, «Definitivamente, pienso que hay alguien, o algo, que mueve los hilos del destino y se complace en urdir complicadas historias con nosotros como ridículos actores» (69), son, en el fondo, las fuerzas de la naturaleza representadas en las casualidades los que provocaron el reencuentro del protagonista con Lucía luego de once años y todo lo que ello desencadena. Algo similar ocurre en “Desencuentros” con el encuentro casual del narrador con su madre luego de dieciocho años en medio de un lugar muy concurrido a las afueras de la ciudad; a partir de dicho suceso se desencadena la remembranza del narrador sobre las relaciones familiares trucas que siguen influyendo en su vida.

Las fuerzas del azar, incluso llamadas irónicamente las del destino, son las que dirigen los sucesos que desencadenan la gloria del corrector de textos de “García Márquez y yo”. Incluso el propio narrador reflexiona que «extraños fueron los caminos que me llevaron hacia la gloria» (63). Y esa distancia que le permite hacer un recuento de los hechos le hacen ver que justamente todo se inició cuando una gitana le leyó las manos y le pronosticó un brillante futuro. Justamente, el medio para alcanzar la gloria le llega por azar, cuando le toca en suerte corregir el manuscrito de *Cien años de soledad*.

Las circunstancias indeterminadas de cierta fatalidad son las que provocan que los personajes se encuentren en atmósferas de opresión en relatos como “Mi hermano Alberto” y “Por las noches”. El infortunio por la desaparición de los familiares hace que los protagonistas sufran y se desenvuelvan en atmósferas de angustia y frustración. Es importante reiterar que la acción de los agentes que provocaron dichas desapariciones (relacionados con la época de la violencia política de los ochenta: ¿subversivos, militares?) no está directamente aludida ni es motivo principal de los relatos. Por tanto, podemos colegir que dichos agentes adquieren un simbolismo de circunstancias que toman un papel del destino a lo que sus víctimas no pudieron escapar. Ese ambiente opresivo provocado por agentes externos e indescifrables también se da en “Regreso a casa”. Además la naturaleza propiamente dicha adquiere un valor simbólico, funciona como un agente que impide que los personajes se puedan desenvolver cabalmente en ese territorio: los vientos terrosos del desierto parecen aislar al pueblo para hacerlo partícipe de un ámbito en donde lo fantástico cobre mayor verosimilitud.

El tema de la vejez y la enfermedad es algo que determina un cuento como “Por las noches” en donde esta fuerza de la naturaleza impide que el protagonista pueda desarrollarse como él quisiera. Los achaques de la edad de Ramón le obligan a permanecer casi enclaustrado en su habitación de los altos aun cuando el ansia de conocer lo que pasa fuera lo estimula a buscar otras maneras de saber lo que sucede. El deterioro y la marginalidad producido por la vejez es lo que parece mover los actos de los cuatro ancianos en “Muñequita linda”. Esta compañera de plástico es quien alivia sus años crepusculares y

quien les hace “vivir” compensatoriamente una dicha que las propias fuerzas físicas les impediría normalmente.

La muerte como factor que frustra las relaciones sociales está presente en varios pasajes importantes de algunos cuentos como “Las cartas” en que la muerte de Armando Castro, el antiguo novio de Martita, desencadena que esa relación en que parecían poner sus últimas esperanzas de la vejez se trunque. También la muerte de la madre del protagonista de “Canción” provoca la desintegración familiar y marcan la personalidad de este en sus relaciones sociales.

3.2.1.3 Los personajes

Uno de los mayores aciertos de la producción cuentística de Ninapayta es la construcción de personajes que «trasuntan una poderosa humanidad» (Llaque, 2014). Luego de leer cada uno de los diez cuentos que conforman *Muñequita linda* quedan en el recuerdo cada uno de aquellos seres que transitan por sus mundos ficcionales.

De acuerdo a la clasificación de Parsons los personajes de los mundos ficcionales pueden ser autóctonos, inmigrantes o sustitutos. En el caso de los diez relatos de la colección podemos encontrar que la gran mayoría corresponden a personajes autóctonos, es decir, aquellos creados por la imaginación del autor. Desde los cuatro ancianos amantes de Muñeca, pasando por el anónimo corrector de textos de “García Márquez y yo”, el profesor de “Las cartas”, Ramón, Luciano, Carlos hasta el hermano de Alberto y su madre. En el caso de los personajes inmigrantes, aquellos que provienen del exterior, apenas existe una alusión al escritor colombiano García Márquez.

De los personajes sustitutos no encontramos referencias explícitas en los mundos ficcionales de *Muñequita linda*. Podemos llegar a la conclusión de que la mayoría de los cuentos están sujetos al mundo real.

Un rasgo común que unifica a los personajes de *Muñequita linda* es que son hombres solitarios que viven recordando ciertos hechos que marcaron su vida o hacen un recuento de su existencia. Otra de las características es que algunos cuentos presentan a personajes que sufren y que se encuentran inmersos en situaciones de angustia y frustración. A continuación describiremos las características particulares de los personajes protagonistas y de algunos de los secundarios. Debemos aclarar que dejaremos consideraciones propias de los personajes como sus acciones o factores mentales en los subcapítulos correspondientes.

El tema de la soledad en los personajes ninapayteanos tiene como consecuencia que los obliga a conversar consigo mismos; por tanto, la introspección es un aspecto que fundamenta los mundos ficcionales de *Muñequita linda*. El anónimo narrador de “El Paraíso” es un trabajador de la empresa minera de San Damián que recuerda un acontecimiento de su niñez que de manera inconsciente marcó su vida: el descubrimiento de una playa recóndita, el Paraíso. Este hombre lleva una vida apacible en el pueblo junto a su esposa, una de sus primeras enamoradas, dos hijos que están por acabar el colegio y sus padres jubilados. Podemos inferir que nunca salió del pueblo del que siempre anhelaba irse en búsqueda de un paraíso en donde disfrutaría a plenitud, «un paraíso que quizá —quién pueda saberlo—, a pesar de todo este tiempo transcurrido, aún me sigue esperando» (43). Creemos que el recuerdo de ese hecho particular, las esperanzas por encontrar un paraíso y su posterior

desencanto, representado a manera de un relato ficcional contiene las claves de su posterior imposibilidad de salir de ese pueblo que estaría simbolizada en la mano mutilada encontrada en esas playas.

Otro narrador anónimo que recuerda hechos de su niñez se presenta en “Desencuentros”. Esta vez es un joven ingeniero civil que reflexiona sobre los motivos de sus padres para estar juntos y su posterior separación. Lo que más recuerda de su infancia es la mayor cercanía a su madre con quien creyó que le unía un vínculo inquebrantable; pero a raíz de su infidelidad y su posterior salida del hogar, este niño va creciendo con una cierta carencia emocional y una desconfianza a entregarse totalmente a una relación sentimental. La personalidad de la madre, una mujer que se casó a los diecisiete años y que es muy sociable forma un contraste con la de su esposo: «ella era mucho menor que papá, le gustaba conversar, viajar, asistir a fiestas de amigos o parientes, mientras que él prefería permanecer encerrado en su estudio y únicamente salía para acudir a su trabajo o al club de bolos» (45). Al igual que el cuento anterior, creemos que el relato que nos narra este joven tiene, de manera sutil e inconsciente, la función de hacernos entender los motivos de sus acciones presente. El hecho de que el encuentro fortuito con su madre luego de dieciséis años solo haya durado unos minutos y que no representó un intento de acercamiento marca un nuevo desencuentro en la vida de este joven.

Algo análogo, en consideración a las relaciones sentimentales trucas, lo encontramos en el protagonista de “Canción”. Este es un joven profesor que trabaja en un instituto y reflexiona sobre las casualidades de la vida para poder relatar el encuentro fortuito que tuvo con Lucía, una antigua amiga de la universidad, luego de once años. El narrador del relato era un estudiante de

literatura cuando conoció a Lucía, una atractiva estudiante de administración en quien «ni la timidez ni el nerviosismo ni otros sentimientos de esa modesta estatura formaban parte de su reino particular» (70). Lucía es uno de los pocos personajes femeninos dibujados con mayor relieve en los mundos ficcionales de Ninapayta. Es una muchacha resuelta y muy activa de la cual el narrador está enamorado aunque sin confesárselo. Una de las escenas que mejor definen la personalidad de Lucía es cuando besa a su admirador a escondidas en una fiesta en donde se encontraba su enamorado “oficial”. Esta ambigüedad emocional de la muchacha asusta al joven literato aun once años después cuando decide no entrar a visitarla nuevamente en el día de su cumpleaños. En este cuento también aparece un personaje secundario que alcanza cierto relieve, se trata de la madrina del narrador quien aparece en dos momentos importantes de la vida de este: en su niñez y en su juventud. En la primera se la presenta como a una mujer muy atareada que escucha el poema que su pequeño ahijado declama y al que luego despide rápidamente. La segunda es, cuando muchos años después, la encuentra en la fiesta de Lucía y se entera que es la tía de esta. La madrina, ahora muy gorda y vagamente pelirroja se presenta como una mujer alegre y pícara que no duda en bailar insinuantemente con el joven a quien no reconoce como su ahijado. Y ante el comentario de que esta ante un “poeta” no duda en afirmar: «O sea que tú debes sufrir mucho durante los atardeceres» (84). Esta mujer es uno de los personajes que representa el desencanto de las ilusiones perdidas de la niñez en su tránsito a la vida adulta.

El protagonista de “Las cartas” es también un profesor que recuerda los hechos de su azarosa relación con Susana, una hermosa muchacha de quien

espera una respuesta definitiva. Este profesor universitario de literatura tiene una apacible existencia y en el plano sentimental no busca comprometerse más de lo debido; es así como entiende el inicio de la relación con Susana. Pero se da cuenta de que está irremediabilmente enamorado de Susana en el momento en que ella decide retomar un antiguo amor, es aquí cuando él es presa de la angustia por la esperanza de ahora sí consolidar una relación con ella. Al igual que el cuento anterior, aquí la presencia femenina adquiere relevancia en la figura de Susana. Aunque al momento de conocerla, el narrador no reparó mucho en ella, es en la segunda vez que empieza a verla diferente: «tenía una gracia especial cada vez que se movía (...) un aire de vaga sensualidad brotaba de su cuerpo en movimiento. Me confesó que desde pequeña había estudiado ballet y que le gustaba cantar» (92). Más adelante, cuando el narrador siente que la extraña se arrepiente de haberla perdido y la define como «una mujer tan vital, alegre y deliciosamente sencilla» (101). La personalidad de esta muchacha también muestra cierta ambigüedad en relación a sus sentimientos ya que aunque siente un cariño por el protagonista, una pasión más fuerte la impulsa a regresar con un antiguo amante: «yo era muy cariñoso y dulce, pero lo que sentía por Gustavo era otra cosa» (101). Otro de los personajes entrañables de *Muñequita linda* es la profesora Martita, una mujer ya mayor que permanece soltera y que vuelve a establecer contacto con el hombre con el cual estuvo a punto de casarse hace muchos años. Parece que la felicidad ha llegado a su vida, por ello está muy pendiente de las cartas de su antiguo “amor”, pero la fatalidad ronda esa esperanza. Al final del relato vemos a una Martita disfrutando de su felicidad —construida ficcionalmente por el profesor universitario— por las promesas de amor: «volvía

a sacar la carta para releerla, sonriendo sin disimulo, y por momentos hasta parecía buscar a alguien, a cualquier conocido, para contarle lo feliz que era en ese momento» (104). El paralelismo de las historias de amor truncas del protagonista y Martita crean un contrapunto en relación a la esperanza de la felicidad.

Uno de los personajes más memorables de los mundos ficcionales de Ninapayta es el anónimo corrector de textos del cuento “García Márquez y yo”. Es también un personaje que hace un recuento de su vida, de los extraños caminos que lo llevaron “hacia la gloria”. Este hombre que ha tenido una vida anodina cree haber hecho un gran aporte a la Historia, ser el coautor de *Cien años de soledad* por el solo hecho de haber colocado una coma en la corrección del manuscrito. Justamente, uno de las líneas más representativas son aquellas cuando hace una declaración de principios del oficio de corrector de textos: «Y no es una tarea fácil, aunque muchos la consideren una ocupación ancilar y de poco fuste» (64). La ironía en la presentación de este personaje llega hasta lo grotesco por el hecho de que no es consciente de su realidad y vive muy internamente en una ficción en el que su aporte a la Historia lo lleva a creerse de pies a cabeza ese mundo en el que incluso la gloria adquiere un aspecto físico: «en esos instantes percibo claramente cómo el aliento de la gloria me roza la cara y revuelve mis cabellos canos, y me siento orgulloso» (67). Este hombre siempre estuvo convencido de que haría algo importante en la vida y por ello resume los hechos de su existencia en relación a lo que marcó su devenir. Aunque en alguna oportunidad se vio obligado a rebajarse y fungió de ayudante de cocina en un restaurante japonés y aunque viva de una modesta pensión de jubilado que no le permite adquirir

las nuevas ediciones de la novela que “escribió” junto a García Márquez, este conmovedor hombre vive y vivirá dentro de la ficción que se ha creado a su medida y en la que es feliz a su manera.

Luciano, protagonista de “El león de piedra”, se presenta como un personaje ambiguo por la situación en que se encuentra inmerso: su llegada a Pyongyang y su posterior viaje a Miami. Es un abogado cincuentón, «con un convulsivo pasado de dirigente de izquierda durante los años de universidad, ex asesor de organizaciones populares y ex regidor en una municipalidad distrital, se sentía como si hubiera trajinado por más de una vida» (131). La personalidad de Luciano a lo largo del relato es cambiante ya que se muestra como una persona al que le importa lo que piensen los demás en relación al pesado obsequio recibido. Y en una instancia más profunda queda indeterminado cuáles son sus ideales políticos en la actualidad, hecho que se ve reflejado en la actitud hacia el final del relato cuando pretende recuperar su obsequio.

Tal vez los personajes más dolientes de las ficciones de Ninapayta sean el joven narrador y su madre en el cuento “Mi hermano Alberto”. El narrador, un adolescente que trabaja como vendedor ambulante en un pueblo de las serranías del Perú, vive la angustia de la ausencia del hermano mayor desaparecido. Una de las maneras de poder enfrentarse a este dolor es el recuerdo de lo vivido y el casi sentir la “presencia” inmaterial de este familiar en cada uno de los lugares por donde transitó. Aún más intensa es la sensación de angustia y desolación en la madre, una mujer que se gana la vida como lavandera en el pueblo, que vive con el solo deseo de reencontrarse con su hijo. Esta mujer no se pregunta los motivos de su desaparición ni reclama a

nadie, solo vive en silencio siguiendo las pistas para encontrar a su hijo vivo o muerto. Por ello, cada vez que recibe noticias de cadáveres hallados en los alrededores del pueblo se dirige hacia esos lugares con la esperanza de por fin desatar sus penas; o también a recorrer las calles por donde su hijo discurría para, a fuerza de una débil esperanza, poder encontrarlo. Estos personajes dolientes llegan a un clímax, en donde la razón o la lógica natural son sobrepasadas por el deseo de encontrar al familiar y es así que pueden “ver” a aquella persona como una “aparición” que por unos segundos se desliza ante sus ojos y en la cual la madre parece quedar atrapada. El dolor y la desesperanza de estos personajes ponen en entredicho los límites entre la realidad y la ficción.

La sensación de pesimismo y frustración es algo que también marca a Ramón, el protagonista de “Por las noches”. Este es un anciano, jubilado hace veintisiete años, que sufre de un reumatismo que le impide desarrollarse como quisiera. Vive casi confinado a su habitación y con apenas comunicación con sus demás familiares —su hija Flora, su nieto mayor Julio, la esposa de este y Lucho, su nieto menor— lo cual lleva a plantear que en este cuento se desarrolla propiamente un mundo unipersonal. Paulatinamente a este personaje se le van acumulando el sufrimiento por el desconcierto que le producen la desaparición de su nieto, por su hija Flora, por su hermano desempleado y, sobre todo, por él mismo. Es por ello que los misteriosos llantos que creer oír por las noches no son sino expresión velada de su hondo sufrimiento del cuerpo y del alma.

El protagonista de “Regreso a casa” es un personaje que también sufre. Carlos es un hombre que regresa luego de ocho años a su pueblo natal, San

Damián; vivió un tiempo en el extranjero donde tiene un hijo de seis años al que su madre no lo deja ver. El motivo de su visita a este pueblo, que está en decadencia, es el de buscarse a sí mismo: parece que se da un viaje interior en el que al reencontrar su pasado se activarán las sensaciones que han de salir a la superficie. Justamente las escenas finales son sintomáticas del estado del ánimo del personaje. En un desdoblamiento sobrenatural puede verse a sí mismo cuando era el adolescente que partía del pueblo: «Y finalmente le gritó que no, que no se fuera, que allá lejos no había nada bueno para él, que iba a sufrir mucho, que en el extranjero tendría un hijo cuya madre no le permitiría verlo» (162). La desolación y el sufrimiento se han apoderado de este personaje para el que parece no habrá una segunda oportunidad.

Sin duda, otros de los personajes más entrañables de los mundos ficcionales de Jorge Ninapayta son los cuatro viejos protagonistas de “Muñequita linda”. Marcos, guardián de la imprenta, que fue el primero en saber de Muñeca; Lucio, anciano abandonado por su familia que se gana la vida lavando platos en un restaurante chino, es el más temperamental de los viejos; Rómulo, que se dedica a la compra venta de trastos en un triciclo junto a Cleto que por sufrir de la próstata es el que menos requería a Muñeca. Lo esperpéntico roza la vida y las acciones de estos cuatros viejos que comparten el “amor” de una muñeca inflable en sus días de vejez en la miseria. Aunque la historia se preste al humor y a lo grotesco, creemos que lo queda es la imagen de estos seres marginales que tienen que crearse una ficción en la cual pueden desarrollarse a la medida de sus expectativas, a la medida en que la cruda realidad los ha confinado. La representación de Muñeca a la que otorgan rasgos humanos no es sino una metáfora de la carencia emocional de estos

seres humanos dolientes para quienes un objeto de plástico puede darles el afecto que la realidad les ha arrancado. “Muñequita linda” está poblado de personajes secundarios que otorgan una particularidad a su mundo ficcional: el Vampiro, Nanette, Juanita Regalado, Cuchita del Solar, el gobernador de la ciudad, el contrabandista panameño... hasta los vecinos de Barrio Bajo que parecen haber vivido junto a los cuatro viejos la ficción que compensa la dura realidad de las épocas de esplendor de Muñeca. Luego de la muerte de Muñeca ya nada será igual para aquellos personajes para los que «la vida ya no era igual, no, ya no tenía la consistencia flexible de los días capaces de ser vividos» (11). En el fondo de esta esperpéntica histórica parece asomar una humanidad doliente.

En conclusión, en el aspecto de los personajes, encontramos una característica fundamental que recorre los relatos de *Muñequita linda*: la incapacidad para distinguir entre la realidad y la ficción. Este aspecto vertebra los demás elementos de los mundos narrativos de Ninapayta.

3.2.1.4 Los sucesos

La actuación de los agentes ficcionales provocan los sucesos. Las tramas de los mundos ficcionales de *Muñequita linda* presentan características que unifican ciertos relatos por la disposición de su estructura argumental. El uso de la técnica del racconto es un recurso en cuentos como “El Paraíso”, “Desencuentros”, “Canción”, “Las cartas”, y “García Márquez y yo”. En relatos como “Mi hermano Alberto”, “Por las noches”, “El león de piedra” y “Regreso a casa” la narración lineal está matizada con analepsis que brindan breves

informaciones del pasado. El cuento paradigmático, también en este aspecto, es “Muñequita linda” en donde se puede encontrar una mayor complejidad.

El simple recuerdo de un hecho de la niñez es lo que aparentemente motiva el discurso del narrador de “El Paraíso”; sin embargo hay varios aspectos que pueden servir como marcas para desentrañar otros motivos más profundos. ¿Por qué el narrador no “puede” o no “quiere” irse del pueblo? ¿Por qué a pesar de sus planes de marcharse, ya desde su niñez, no consigue partir de San Damián? El narrador crea un relato dentro del relato mismo de su vida para, tal vez, inconscientemente representarse los motivos de su inmovilidad física y espiritual. La enseñanza que le dejó la breve aventura en la playa irónicamente llamada el Paraíso es que a pesar de sus deseos de descubrir «un lugar feliz, pleno de dones, donde uno podría rozar la felicidad con las manos» (32), es más fuerte la inmovilidad que lo obliga a mantenerse en su zona de seguridad. Entonces, la función argumental del recuerdo de aquella aventura infantil está implicada directamente con lo que desde el presente se manifiesta en la personalidad del narrador.

En “Desencuentros”, al igual que el relato anterior, se presenta el hilo argumental de los recuerdos por parte de un anónimo narrador que reflexiona sobre el accionar de sus padres para verse reflejado a sí mismo y también para subrepticamente explicar su actual comportamiento. Ese cierto temor a comprometerse totalmente en una relación sentimental por parte del protagonista es producido por la manera en que los “desencuentros” en sus relaciones afectivas marcaron su vida. El título del relato es sintomático en plantear los desencuentros en el ámbito afectivo entre los personajes. El primero está dado por la relación entre los padres del protagonista; el segundo,

entre el protagonista en su niñez y su madre al partir del hogar; el tercero, en el “encuentro” luego de dieciséis años entre el protagonista ya adulto y su madre que ya tiene una hogar y una vida distintos. Estos desencuentros han marcado la vida de este joven ingeniero y tal vez lo sigan haciendo.

El recuerdo de los escauceos amorosos de un joven estudiante universitario con una compañera de estudios es el relato que erige el discurso del narrador de “Canción”. La trama de este cuento contiene saltos al pasado que los recuerdos van llevando de la mano. El encuentro con Lucía luego de once años lleva al narrador a recordar aquellos encuentros de juventud en que llegó a enamorarse de esta atractiva y desenvuelta muchacha. A la vez, la composición de los tres primeros versos de un poema por parte de ambos lleva al protagonista a recordar su infancia: a su familia que se desintegró a raíz de la muerte de su madre. La disposición de los sucesos en el relato lleva a situaciones paralelas. Una de ellas es la fiesta de Lucía en donde esta es quien toma la iniciativa y besa al joven literato ante su desconcierto. Aquí este se encuentra con su antigua madrina que no lo reconoce y le hace unos avances equívocos al bailar muy juntos; el joven, aún más desconcertado, abandona furtivamente la fiesta. Once años después, Lucía lo invita nuevamente a su fiesta de cumpleaños, pero el ahora profesor de instituto decide no entrar a la casa de la anfitriona excusándose para sí mismo en que en la disposición del antiguo poema “canción” no se relaciona con “contaminación”. Justamente esta contaminación de los afectos es a lo que teme el protagonista. El discurso del narrador al contarnos esa historia de idas y venidas, de las discrepancias de su niñez, juventud y adultez son la base del relato. La trama se articula en la disposición de los elementos que desvelan la condición humana de los otros

seres y que han contaminado las posibles relaciones sentimentales del protagonista.

En “Las cartas” la historia de un amor frustrado por la falta de compromiso, o acaso por la incompatibilidad de caracteres, lleva a replantear lo que puede suceder en la vida y la oportunidad de los seres humanos para ser felices en un mundo construido en la ficción. El descubrimiento de los sentimientos de un joven profesor universitario hacia una atractiva muchacha y la historia paralela de un amor otoñal de una colega por un antiguo prometido sirven para sugerir las razones de la oportunidades para ser felices. Cierta tristeza recorre estos mundos ficcionales en donde justamente la ficción se impone para compensar lo injusta que puede ser la vida en algunas ocasiones.

En el caso de “García Márquez y yo” la trama gira alrededor del recuento vital de los caminos que llevaron a la gloria a un anónimo hombre. La idea, e incluso la sensación física, de gloria creada y usufructuada en solitario por este narrador protagonista llevan a plantear los límites entre realidad y ficción. La ficción impuesta a la realidad en un mundo en donde lo que realmente importa es la visión tan particular de este personaje para compensar las carencias y superar los límites impuestos por la vida cotidiana es el planteamiento central del relato.

“Mi hermano Alberto” narra la historia de una búsqueda que también trasciende los límites de la realidad. La desaparición, por causas y fuerzas indeterminadas, de Alberto provoca una angustiosa sensación de desolación ante la cual solo se puede luchar con la fuerza de la esperanza aun a riesgo de caer en una dolorosa resignación o en los abismos de la locura. La ficción al

querer imponerse a la realidad causará los dos desenlaces mencionados en los personajes protagonistas.

En “Por las noches” los padecimientos de un anciano en un encierro producido por la enfermedad y la vejez son intensificados por una sensación de desesperanza provocada por una sociedad en crisis. La desaparición de su nieto, la violencia en las calles, la añoranza dolorosa de su pasado, sus propios dolores físicos... se agolpan en su mente y provocan un sufrimiento manifestado inconscientemente durante las horas de sueño. Una historia tensa que recrea la atmósfera de una determinada época de la realidad peruana, pero elevada a la universalidad por lo trágico del tema tratado.

“El león de piedra” narra las peripecias de un exdirigente de izquierdas que es invitado a Corea del Norte como un homenaje a su antigua filiación política. El relato se concentra en los intentos de este hombre en desprenderse de un pesado obsequio que las autoridades norcoreanas le han hecho. Lo inesperado del desenlace da al relato un giro en relación a los factores mentales del protagonista por la ambigüedad de sus intenciones. Diferentes lecturas admite este final en el cual el protagonista adquiere una complejidad no esperada.

“Regreso a casa” se centra en la visita que realiza un hombre al pueblo de su adolescencia luego de muchos años. Esta visita adquiere el estatus de un descenso a territorios que tienen sus propias leyes lógicas. Así es como este hombre puede verse a sí mismo cuando era un escolar que pensaba partir de su pueblo. En acciones irracionales bajo una atmósfera sobrenatural, este personaje pretende advertirse a sí mismo que no se vaya de su tierra natal porque su futuro no es el que esperaba, que solo lo esperaría dolor y

sufrimiento. La ambigüedad del tratamiento otorga al relato su fascinación, debajo de una lectura fantástica o una psicológicamente realista está latente la tragedia de la condición humana por los sueños malogrados.

Mayor complejidad encontramos en “Muñequita linda”. El contexto de la narración es un miserable bar en donde un auditorio también miserable escucha y recuerda la historia de Muñeca. Con una estratégica dosificación de la información se va entretejiendo una anécdota esperpéntica: el tiempo pasado de felicidad en que una muñeca inflable “dio” su amor a cuatro viejos solitarios. Esta ridícula historia referida con un lenguaje popular y almibarado trata de atenuar lo triste y desolador de la narración: la historia de cuatro viejos que padecen una vida de miseria y soledad en ambientes aun más ruines. La irrupción de Muñeca en sus vidas, y también en la del barrio, ha traído un lapso de felicidad que tras la “muerte” de esta parece haber recobrado para siempre su estatura miserable. Lo grotesco, lo cursi y hasta lo esperpéntico atraviesa esta historia de una doliente humanidad que muestra los mecanismos de la ficción para afrontar la adversidad.

Podemos concluir que la variedad de estrategias narrativas está acorde al mundo ficcional construido. Desde la narración de los personajes dentro de la misma ficción que funciona como justificación de un estado emocional hasta el tratamiento esperpéntico de algunos relatos que son coherentes con sus historias grotescas.

3.2.1.5 Los factores mentales

Los cuentos que conforman *Muñequita linda* capturan el interés del lector por lo particular de la trama, por los espacios en que se desarrollan sus

historias así como por los muy bien delineados personajes que recorren sus mundos ficcionales. Justamente estos personajes trasuntan una complejidad por los factores mentales que los impelen a actuar de determinadas maneras. Los aspectos psicológicos de los protagonistas de los cuentos de Ninapayta presentan una profundidad que los hacen representativos de esa particular tenencia del autor por crear personajes que no solo se articulen en función de una trama narrativa, sino que podemos encontrar marcas que hacen que estos tengan una gran carga semántica en relación a sus factores psicológicos. En el análisis de estos factores mentales encontramos lazos comunes entre los personajes que marcan una impronta de las reiteraciones que presentan estos mundos ficcionales. Muchos rasgos característicos de los protagonistas saltan de un cuento a otro planteando una visión global del mundo propio de Ninapayta.

En el caso de “El Paraíso”, así como en otros cuentos, encontramos que el recuerdo por parte del protagonista es el hecho que conducirá todo el relato, y a partir de allí su particular reflexión y evaluación del mundo en el que se desenvuelve. Esta rememoración de un narrador protagonista tamiza la información desde su particular subjetividad y otorga a la narración la visión particular de la misma. Ya dentro del discurso del narrador un elemento que fundamenta las posteriores interpretaciones sobre las acciones del protagonista es el referido al deseo de partir del lugar al que pertenece. Y este no es un caso aislado, pues es un factor mental que aparece en cuentos como “Mi hermano Alberto”, “Por las noches” y “Regreso a casa”. En el caso de “El Paraíso” lo menciona en varias ocasiones: 1) «Desde chico, pensaba en marcharme del pueblo, de San Damián; casi desde el mismo momento en que

llegué con mi familia, hace ya mucho tiempo» (28); 2) «Entonces pensaba que, al igual que ese barco, algún día me iría yo también» (30); 3) «Así debía ser el verdadero Paraíso, y así también el destino que me esperaba en el futuro, cuando empezara a viajar» (37); 4) «Pasaron los años, terminé de estudiar. Siempre pensaba en viajar, pero tenía en cuenta la vida apacible de mis padres y de mis vecinos en este pueblo» (42). Podemos entender que la vida mental de este personaje tiene una alta carga significativa por esas intenciones que nunca llegan a realizarse. El narrador exterioriza sus deseos de partir de San Damián, pero no llega a realizar sus proyectos en una actitud que puede hallar respuesta en la anécdota infantil que ha sido motivo de su discurso. Esta historia que refiere se convierte, en el recuerdo y en la construcción, en una ficción que cumple la función de expresar una verdad escondida. Una de las frases que el narrador deja escapar sobre los motivos que le impidieron dejar su provincia es aquella cuando trata de explicar la aparición de la mano amputada en medio del muladar: «Yo pensaba que podía ser, incluso, de alguien que alguna vez decidió irse también en busca de su destino, pero había terminado sólo en esto: despojos sin nombre, desperdigados en una playa solitaria» (42). Esto manifiesta el miedo que de manera velada se puede inferir de la renuncia del protagonista de cumplir sus propósitos de viaje.

El deseo de partir del lugar al que se pertenece es una constante en los mundos ficcionales de *Muñequita linda*. Tal es el caso de “Mi hermano Alberto” en el que el adolescente narrador recuerda las palabras de su hermano mayor cuando prometía que se irían de ese lugar: «“Algún día nos iremos”. Yo no respondía. “Voy a juntar plata y nos iremos con mamá, a un sitio donde se pueda vivir tranquilo”» (110). Ante esta esperanza que se ha truncado por la

desaparición de Alberto, al hermano menor solo le queda la angustia de responderle al vacío de su habitación «para vencer mis silencios anteriores y ahora responderle que sí, que nos iríamos» (110). También en “Por las noches” el viejo Ramón, envuelto en la angustiosa sensación de sufrimiento siente deseos de irse: «Quería estar lejos, en otro sitio. Se acordó de Mariano, de las épocas cuando iban a las quebradas de Otuzco a recoger yerbaluisa, de la quema de castillos de carrizo, en Semana Santa» (126). En “Regreso a casa”, cuando Carlos puede ver a sus propios condiscípulos cuando era adolescente: «¡era feliz!; aunque entonces él siempre estuviera hablando de irse, por lo cual había insistido tanto a sus padres para terminar la secundaria en la capital» (160). En estos tres casos la idea de partir es para salir de una situación de agobiante angustia o en la que se fundamenten sus esperanzas de un futuro mejor. Pero en cada uno de los casos esos deseos se ven frustrados tanto por la desaparición física, por las limitaciones corporales y por los fracasos personales.

Otra de las elaboraciones mentales del protagonista es el concepto de felicidad que se refleja cuando afirma que «percibía en el aire, en los vecinos, en mi familia, la secreta satisfacción de vivir, de seguir una rutina amable y tranquilizadora. Parecían contentos porque sus vidas avanzaban por cauces serenos y manejables. ¿Eso sería la felicidad?» (31). La referencia al planteamiento del título del cuento puede entenderse en esta búsqueda de dicha: «Yo tenía la idea que el verdadero Paraíso, el del cielo, debía ser un lugar feliz, pleno de dones, donde uno podía rozar la felicidad con las manos» (32). Y por ello es sintomático la última referencia que se hace al anhelo de juntar el deseo de irse que así está anudado a aquel de felicidad: «Y me quedo

añorando otro lugar, un paraíso que quizá—quien puede saberlo—, a pesar de todo este tiempo transcurrido, aún me sigue esperando» (43). Esta esperanza es lo que ha mantenido, o lo que presenta como argumento para hacerse presente en la narración este hombre que ha caído en una vida apacible de una suave resignación, tal vez por evitar los riesgos de una aventura o por el confort de esta vida de provincias.

Otra característica de los personajes ninapayteanos es su sensibilidad y fragilidad, una manera indefensa de afrontar la realidad unido a un cierto temor que no logran definir: 1) «Más tarde salía a la noche, agobiado por una desazón indescifrable» (30); 2) «Algunos días, en medio de esa vida calmada percibía ligeras fisuras que me intranquilizaban, que me decían que era yo un ser inerme, a merced de alguna agresión que pudiera llegar de cualquier lado, de la vida misma, por lo que debía permanecer siempre a la defensiva» (31); 3) «continúo en el mismo lugar, transido por una vaga melancolía, adivinando a lo lejos las luces de los barcos» (43). Esta mirada interior de cierta condición desprotección es un aspecto que se repite en cuentos como “Canción”, “Mi hermano Alberto”, “Desencuentros” o “Las cartas”.

La retrospección también es el punto de partida de “Desencuentros” y aquí lo que se presenta del narrador son los lazos sentimentales que lo unen a su madre desde su infancia y que luego quedan truncados. La mirada interior que hace el protagonista sobre su situación se manifiesta en la espera del ser querido en la cual tiene «un sentimiento mezcla de desazón, inseguridad y temor» (54). Aquí también la narración que hace de los hechos de sus padres sirve para, tal vez inconscientemente, dar cuenta de las motivaciones que marcan su educación sentimental: «Alguna vez, un amigo me dijo que yo no

cultivaba mi relación con las mujeres por temor a involucrarme demasiado» (56). La interpretación que se hace de aquellas actitudes de su vida quedan expuestas y, por tanto, más que elaborar un relato en sí (ficcionalizar) lo que se pretende es decir algo más profundo sobre el propio emisor que elabora su discurso.

En el caso del corrector de textos que hace un recuento de “los caminos que lo llevaron a la gloria”, el grado de subjetividad de la mirada interior aflora en la totalidad del relato. Podríamos decir que el grado de inconsciencia con la realidad para poder crearse una propia ficción en la cual él es el coautor de *Cien años de soledad* es llevado a los límites en que la propia y subjetiva manera de ver el mundo se impone rotundamente a la realidad. Este vivir una vida alternativa en la que él es el único protagonista y a la vez validador del éxito de sus “logros” lleva a plantearse los mecanismos mentales de los que puede valerse el ser humano para poder afrontar la dura realidad que está en disonancia con las expectativas y los sueños y al cual se aferra con la carga de ficción autoimpuesta y que desbarata cualquier perspectiva crítica y medianamente racional de la realidad. Por ello aquel cierre en donde el protagonista vive la ficción como su realidad: «En esos instantes percibo claramente cómo el aliento de la gloria me roza la cara y revuelve mis cabellos canos, y me siento orgulloso —muy orgulloso— por esa novela que hace mucho, en un tiempo ya lejano, escribimos García Márquez y yo» (67). La mirada interior del narrador protagonista ha conducido la narración a su propia manera y nadie lo sacará de su inconsciencia.

El protagonista de “Canción” también rememora y para él lo que activa el recuerdo también lo lleva a otros recuerdos. Ya al iniciar el relato reflexiona

sobre las casualidades, y ese pasado también lo lleva a recordar en otro plano: «Y de repente, como si hubieran pulsado en mí algún botón interior, llegó a mi mente, rebotando, desde el fondo de mis recuerdos: canción. “Canción”, le dije, mientras muchas imágenes de mi vida de niño empezaban a hacerse presentes» (72). La narración se hace intimista y en este plano la evocación de la infancia del protagonista lleva a plantear la formación de su carácter. La disolución familiar por la muerte de su madre y el sentimiento de soledad de este personaje han hecho que en sus relaciones sentimentales no forje una seguridad completa en relación a lo que podría entender como algo rotundo. Muestra de ello son los sentimientos de los que va tomando conciencia: «El resto de la noche sólo estuve pensando en ella. Lucía me gustaba. No, no debía engañarme, era mucho más que eso: yo estaba enamorado» (71). Pero estos sentimientos no son transmitidos a Lucía: «Me hubiera gustado pasear por allí con Lucía o por el patio de Letras, hablar bajito, tomarla de la mano, besarla» (73). Por ello la personalidad de este personaje se relaciona a los otros ya mencionados en que los factores mentales son catalizadores de los deseos que se reprimen. De ahí aquella sensación de amenaza, soledad y el distanciamiento emocional de un mundo bullicioso y caótico: «Me quedé observando los rostros de esas mujeres que me rodeaban, sus ojos lejanos y sus sonrisas suspendidas como ropa puesta a secar ante mí, y a los que más allá bailaban y bebían, y me fui sintiendo también lejano, muy lejano» (84). Estas sensaciones de desconcierto son las que se plasman en la vida de este personaje que más que contarnos la relación amorosa que vivió se vale de la evocación (ficcionalizar) para poder desvelar cuestiones más profundas de los aspectos psicológicos que han marcado su existencia.

El amor también sirve como conductor para desvelar los factores mentales subyacentes en “Las cartas”. Tal como el protagonista de “Desencuentros” este narrador, al inicio, tampoco quiere comprometerse del todo en una relación sentimental: «Sentí que estaba iniciando una relación más, de esas que habían poblado mi vida y que no dejaban gran huella ni hacían mucho daño» (94). Pero conforme el apego a la persona amada va aumentando ya puede entender lo que siente: «Trataba de entender aquello, sobre todo por qué esa historia me hacía daño, si yo estaba convencido de que Susana era un asunto pasajero y nada más» (97). El siguiente paso es comprobar que el amor ha calado en él: «estaba enamorado de ella, me daba cuenta de que la necesitaba, no sabía cómo había pasado, pero era así» (98). Pero la relaciona amorosa ha de quedar trunca por la falta de ese compromiso o, quizá, por aquello que el narrador no quiere confesar directamente, el que su personalidad no esté a la altura de una mujer como Susana, tal como ella lo califica: «Ella sonrió muy comprensiva cuando me dijo que yo le gustaba, que era muy tierno y agradable, pero que debíamos hablar de esto en otro momento» (98) o «que la disculpara, que yo era muy cariñoso y dulce, pero lo que sentía por Gustavo era otra cosa» (101). Entonces los factores mentales que trasuntan van desvelándose como los motivos que accionan la historia. Por ello que este profesor reconoce características análogas en Martita, y la curiosidad en esta “historia de amor” que parecen correr en líneas paralelas: «volvía a concluir que no, que la suerte o lo que fuera no podía ser tan injusta como para hacerle eso a Martita. No podía pasarle eso a ella también» (102). La mirada interior del narrador protagonista tiene la perspicacia de identificar a un alma como la suya en el que no debiera encaminar al desamor.

En “Mi hermano Alberto” los factores mentales son determinantes al momento de definir la naturaleza del relato. La alteración de los estados mentales tanto del narrador como de su madre ha sido provocada por la situación extrema en la que se encuentran. La angustiada sensación por la desaparición del familiar así como la esperanza de hallarlo son los resortes que activan la narración. En el caso del narrador ya desde las primeras líneas los aspectos psicológicos se encuentran en un estado exacerbado: «De modo que me quedé solo, en medio del silencio inabarcable de la casa vacía, obsesionado por el crujir del piso de madera a cada una de mis pisadas. Casi podía percibir el aliento inconfundible de la desolación aleteando en los rincones» (105). Este paulatino recuerdo del hermano ausente lo lleva a profundas alteraciones: «Justo en ese momento sentí como si el aire asentado en los rincones comenzara a desprenderse convocando antiguas sensaciones. Sentí la presencia de mi hermano en los objetos desperdigados sobre la mesa, en la cama destendida. Y entonces le llamé, fuerte, sin pensarlo más: ¡Albertoooo!» (110). Esta sensación que en soledad percibe este adolescente lo lleva, junto a su madre, a buscar aunque sea un rastro en las calles del pueblo: «íbamos allí con la esperanza de saber algo de él, de enterarnos de algún dato; aunque a veces sentía que era más bien para mantener viva su imagen» (109); para estar aferrado a un hilo de esperanza, «así, por un pasillo y luego por otro, una y otra vez, agotándolos con nuestro mudo empeñamiento» (109). También los lleva a buscar entre los cuerpos tirados en las afueras del pueblo para aunque sea saber que han encontrado el cadáver de Alberto: «Mamá, confundida entre todos ellos, se dedicó a buscar los rasgos que sabía de memoria; fue avanzando desesperada, todo su cuerpo en tensión y como a punto de

desmoronarse en el instante en que se topara con la desgracia» (107). Y cuando madre e hijo se encuentran en la noche para hacer sus recorridos, ya el adolescente quiere forzar a sus sentidos para reencontrar lo que con tanto fervor extraña: «Vi a toda esa gente con atención, tratando de reconocer en sus rostros el de mi hermano» (111). A continuación ambos hacen un descenso al espacio en que la ficción terminará imponiéndose a la tan cruda realidad, la alteración psicológica de la madre ha llegado al extremo por la tensión, y ya no puede contenerse: «Como si mamá esperara reconocer un rostro a la vuelta de alguna de las esquinas, avanzaba con excitación creciente [...] y en el fondo de sus ojos desesperados reconocí el fulgor de unas lucecitas extrañas. Quise llamar a mi madre, despertarla de ese sueño en el que había entrado» (112). Aquí, de tanto dar vueltas y vueltas entre los pasadizos del mercado, se llega al clímax del relato: «Superados por la visión, mamá y yo quedamos sin poder movernos, alejados del ruido ensordecedor que de pronto se había apagado en nuestros oídos; sólo la imagen permanecía capturando nuestra atención» (113). Entendemos que la profunda alteración de los factores mentales es quien provoca este estado de alucinación en la cual tanto para la madre como para el hijo se ha llegado a un límite en que no se ha de aceptar la realidad y los deseos son los que se imponen para compensar (aunque sea por unos segundos) la realidad angustiosa y desesperanzadora que les ha tocado vivir. Solo que la madre ha quedado presa de la locura y el hijo ha reconocido que es mejor caer en la resignación: «Sólo cuando se hubo perdido detrás de nosotros, mamá y yo pudimos librarnos de los lazos de la sorpresa. Ella dio un grito que terminó de despertarme y fue corriendo detrás de la gente, como loca, en busca de lo imposible» (114). Por ello que este adolescente reconoce y

termina por planear: «me quedé sin saber cómo acercarme a mamá, cómo juntar la decisión necesaria para decirle “ya para qué, mamá, es en vano, ya para qué...”» (114). “Mi hermano Alberto” es uno de los relatos más intensos de la colección por los abismos de la condición humana que explora y que con una alternativa en que los factores mentales se imponen a la realidad logra resolver para dar sentido a uno de los relatos más dramáticos de la narrativa breve peruana.

En “Por las noches”, la historia se centra en la descripción de los factores mentales del viejo Ramón y sus implicancias que tiene en el sufrimiento tanto físico como emocional que es producido por la crisis en la que está sumergido. Ramón vive con la añoranza de un tiempo opuesto al presente en el que los achaques de la vejez lo confinan a su habitación y el estado de emergencia que rige en la ciudad en donde la violencia ronda por las calles: «Se quedó observando: leche, blanca y pura, sólo había en su tierra; desde su memoria brotó la imagen de un chorro blanco y humeante que caía a un balde, mientras el sol se elevaba detrás de los montes y campiñas de Otuzco» (116). O en la sensaciones que provocan la retrospectiva: «Quería estar lejos, en otros sitio. Se acordó de Mariano, de las épocas cuando iban a las quebradas de Otuzco a recoger yerbaluisa, de la quema de castillos de carrizos en Semana Santa» (126). Los factores mentales de Ramón intentan resolver lo que percibe cada noche entre sueños: «Por la madrugada, durante las horas del toque de queda, Ramón volvió a percibir entre sueños los disparos de las patrullas, a lo lejos, por los sectores periféricos de la ciudad, pero en ningún momento logró escapar de los lazos del sopor» (115). A partir de los recuerdos de estas impresiones en las horas de sueño, se van refiriendo las percepciones vagas e

imprecisas que lo embargan: 1) «Ahora, ante la claridad del día y los sonidos cotidianos que entraban por la ventana de la sala, reconoció que había algo más; rebuscó en su memoria y halló adormecido el rumor de un llanto» (119); 2) «Cuando despertó por la mañana, supo que nuevamente había oído llorar a alguien» (121); 3) «Al otro día por la mañana pasó revista a sus recuerdos: no había oído los disparos, pero sí el rumor remansado del llanto» (122); 4) «Esta vez, mientras caían en el sueño, oyó a lo lejos el llanto de todas las noches, pero no quiso despertar del todo para averiguar de dónde venía» (125); 5) «Se quedó oyendo, pero esta vez no había disparos: se dio cuenta de que era el llanto lo que lo había despertado» (127). Esa percepción del llanto en las madrugadas, y la resolución del misterio lo encuentra en él mismo: «Se dijo que esta vez, sin que importara su debilidad, lo iba a averiguar [...] Trataba de explicárselo: lloraba, sí, lloraba; mejor dicho, sus ojos lloraban, como por cuenta propia. Por muchas cosas» (127). La resolución del enigma da la nota sobre los factores mentales en que se encuentra Ramón y son lo que la crisis ha producido en la mente de este hombre que sufre por el dolor existencial y la falta de orientación en el mundo que le ha tocado vivir. Una vez más, su construcción mental lo lleva a descubrirse a sí mismo y a vivir en el dolor desatado.

En “El león de piedra” uno de los factores mentales que vertebra la narración es el referido al tema de las apariencias. Esto se relaciona desde el momento en que Luciano recibe la pesada réplica de un monumento, obsequio de los guías norcoreanos: 1) «¿qué iban a decir sus amigos de Miami si se aparecía con esto? Nada, claro, porque él era libre de llevar lo que quisiera a donde le diera la gana» (138); 2) «¿Qué diría realmente Susana si lo viera

llegar con este obsequio? Quién sabe, quizá se le despertarían los ánimos de antigua dirigente, o tal vez ya había cambiado del todo» (141); 3) «Bueno, no es que él quisiera deshacerse del obsequio—no, no, ni hablar—, lo que le ocurría era que, probablemente, los amigos de Susana no sabrían comprender su real significado» (143); 4) «En el avión, con el león en su regazo, pensaba: ¿qué dirían los amigos de Susana cuando lo vieran así, especialmente el gringo, el esposo?» (144). Hasta el momento estamos ante un Luciano que se cuestiona el hecho de llevar aquel pesado recordatorio de su pasada filiación comunista y ya quiere desprenderse de él, y sus actos son coherentes con sus intenciones. Pero el relato adquiere un desenlace inesperado por la resolución de Luciano de querer recuperar el obsequio dejado en el avión, incluso llega a sentir molestias físicas por ello: «De pronto, en ese momento de silencio y casi de soledad para él, perdido en el asiento trasero, empezó a sentir molestias, ahogos, como si le faltara el aire» (146). ¿Qué ha ocurrido en la mente de Luciano para que cambie de parecer tan radicalmente? Como bien plantea Ruiz Ayala (2003: 175) este imprevisto final del cuento lleva a una doble lectura. Nosotros creemos que la riqueza semántica del cuento deja a consideración del lector establecer las posibles interpretaciones. Puede ser tanto en un sentido consumista al querer la posesión de un objeto despojado de su simbolismo político y solo convertido en un souvenir; aquí la filiación socialista quedaría superada. La otra lectura es contraria al plantear que Luciano recupera sus convicciones que tenía interiormente; este obsequio simbolizaría la recuperación de sus convicciones socialistas.

En “Regreso a casa” lo que vale es el descubrimiento que el retorno al pueblo donde creció es como un descubrirse a sí mismo, es el entender que no

encontró lo que buscaba cuando salió: «De pronto vio a Elisa, su primera enamorada. Reconoció sus graciosos hoyuelos y su cerquillo flotante, y se sintió distinto, como cuando era chico y estudiaba en este colegio: ¡era feliz!, aunque entonces él siempre estuviera hablando de irse» (160). En un desdoblamiento sobrenatural podemos “ver” que Carlos interpela a Elisa, y le pregunta sobre él mismo. En este desdoblamiento adquiere plena conciencia de lo que es en realidad y trata de aferrarse a aquellas imágenes: «Luego lo llamó por su nombre. Y finalmente le gritó que no, que no se fuera, que allá lejos no había nada bueno para él, que iba a sufrir mucho, que en el extranjero tendría un hijo cuya madre no le permitiría verlo...» (162). Los estados mentales alterados de Carlos son los que han recorrido este relato convirtiendo el mundo real con una lógica que supera los límites de lo objetivo para comprender lo fundamental del ser humano: su destino en este mundo.

En “Muñequita linda” la forja de la historia se basa en lo que los personajes “creen vivir” y que imponen a la realidad. Los aspectos psicológicos de estos viejos y su manera de entender la naturaleza de Muñeca adquiere una cierta transgresión de lo normal. La humanización de un objeto por parte de los viejos queda como la marca en su trato con la muñeca de plástico: 1) «En sus pestañas temblaban algunas lágrimas. No era la garúa de la ciudad, sino lágrimas, que ella trataba de disimular» (20); 2) «Y últimamente los cuatro viejos habían sentido que, cuando Muñeca hacía el amor con ellos, se quejaba de la espalda, específicamente de dolor a las costillas.» (20); 3) «con Muñeca vestida y sentada en una silla, sólo dialogando con ella, sobre el tiempo, las inundaciones en el norte del país, el alza del dólar; sobre tantas cosas» (21); 4) «Había olvidado que cuando a Muñeca la trataban mal, se enfadaba y decidía

no hablar. Además ella nunca bebía —el licor le producía gases— y aborrecía el lenguaje procaz de los borrachos» (22). Hasta la propia “muerte” de Muñeca adquiere la impronta de un abandonar realmente la vida tal como si fuera un ser con vida propia: «Ella se moría, sin remedio. El aire se escapaba, entreverado con la vida y el ánimo de Muñeca» (22); o cuando «Muñeca lo miraba y, sin decir nada—no era necesario, sus ojos lo decían todo—, lo perdonaba. También miró a los recién llegados y pareció querer hablar. “Calla, no hagas ningún esfuerzo”, le dijo Marcos». Todas estas marcas manifiestan el apego que estos cuatro ancianos llegan a tener por una muñeca de plástico y el hecho de que ella pueda comprenderlos. Además de las sensaciones físicas por parte del amor que ella les pueda brindar hasta la comprensión. Todo esto funciona como una metáfora de la ficción que los personajes han de crearse para poder afrontar la dura realidad de miserias y abandono que las circunstancias de una vida aciaga les ha impuesto.

3.2.1.6 Las acciones e interacciones

Las acciones de los personajes están motivadas por los factores mentales anteriormente analizados. Además de los aspectos psicológicos propios de los agentes ficcionales estos establecen relaciones interpersonales y adquieren una representación social. A continuación analizaremos las constelaciones de agentes en relación a su orden jerárquico y a sus modelos de composición.

En “El Paraíso” el narrador del relato asume el protagonismo de la narración. La anécdota que refiere es mínima: el viaje del niño en búsqueda de un paraíso de acuerdo a las expectativas de su edad; búsqueda o afán en que aun mantiene las esperanzas. Esta es la parte visible de la narración, la que

justamente en el relato mismo adquieren los personajes secundarios: los amigos de la infancia que realizan la excursión al Paraíso entre los que existe cooperación por alcanzar el objetivo común. Otro de las relaciones que establece este personaje es con su círculo familiar y con la comunidad en la que está inmerso: «percibía en el aire, en los vecinos, en mi familia, la secreta satisfacción de vivir, de seguir una rutina amable y tranquilizadora. Parecían contentos porque sus vidas avanzaban por cauces serenos y manejables» (31). Y esto, a pesar de los deseos de buscar otros espacios ha quedado como una impronta: «Pasaron los años, terminé de estudiar. Siempre pensaba viajar, pero tenía en cuenta la vida apacible de mis padres y de mis vecinos en este pueblo» (42). El inicio y el final de la experiencia vital representada tienen el mismo ámbito de relaciones: el pueblo, la familia y la propia introspección. La resignación de este hombre a quedarse en el pueblo es la representación de la falta de ímpetus para poder llevar a cabo sus sueños de aventura, pero que aquella mano amputada que descubrió en su remota infancia ha quedado como una simbolización del lado atávico, lo que lo ha retenido en la apacibilidad pueblerina.

Otro relato que participa de la mirada interior que se concentra en la vida de un solo personaje es “García Márquez y yo”. En las breves páginas del cuento apenas importa la interacción porque lo que se establece es el particular punto de vista del protagonista. Por ello no quedan sino los personajes secundarios que han marcado ciertos puntos en su vida tal como la gitana que le leyó la suerte. Las relaciones que este corrector de textos establece con las demás personas carece de valor en el mundo ficcional que se ha construido ya que no necesita validar con el otro lo que ha creado y él mismo valida. En este

mundo ficcional ningún otro personaje ha intervenido relevantemente para dar una perspectiva diferente a la del narrador. Es sintomática, en este aspecto, la descripción que hace de su vida familiar: «Me casé, tuve tres hijos, fui feliz: ya nada importa. Años más tarde me jubilé» (67). Aquí lo que se ha impuesto es un mundo particular en el que la ficción está por encima de la realidad.

En los tres relatos sobre las relaciones sentimentales se puede encontrar mayor amplitud en cuanto a la constelación de agentes y modelos de composición de mayor complejidad. En “Desencuentros” el narrador protagonista establece una relación ambivalente con sus padres. La clave del relato se establece a partir de lo que el narrador refiere de su niñez. Podemos entender que aquel niño que fue establece círculos concéntricos en el que estaba unido con mayor apego a su madre: «porque sabía que ella y yo formábamos un grupo unido, del que papá estaba excluido, y con más razón la abuela y tía Camila» (48). Esta completa identificación del niño con su madre se manifiesta en varios pasajes del relato; es con su madre con quien realiza las acciones que de verdad le gusta y se siente pleno con ella. Por ello el distanciamiento hacia su padre: «Comprendí, al verlo en esos instantes, que quizá mamá y yo estábamos dejándolo muy solo» (47). Justamente esta relación marital es la que establece lo contradictorio de la relación al plantear personajes opuestos: «Ella era mucho menor que papá, le gustaba conversar, viajar, asistir a fiestas de amigos o parientes, mientras que él prefería permanecer encerrado en su estudio y únicamente salía para acudir a su trabajo o al club de bolos» (45). La explicación que da el mismo narrador es que entre ambos «existió el deseo mutuo de poseer una familia, para mantenerse protegidos de la soledad y el infortunio; eso pudo ser, porque

ambos eran solitarios a su manera» (45). La constelación de agentes se establece en un primer círculo al que pertenecen el niño y su madre; un segundo, el del padre; y a la distancia los familiares paternos. Por ello que el dolor que llega a sentir este niño con la separación de su madre: «Hubiera querido irme con ella, decirle a papá que mamá y yo estábamos juntos, que teníamos mucho en común y que, lamentablemente, él no estaba incluido» (53). Esto es reiterativo en las emociones que manifiesta el narrador cuando era niño: «La verdad, si me hubieran dado a elegir, habría preferido irme con mamá. Sentía que papá no era parte indispensable de nosotros; reconcentrado, medio huraño, era de un grupo de gente mayor con otras preocupaciones, incluso alguien con otra forma de sentir» (54). Esta separación es la que ha marcado la forma particular de relacionarse sentimentalmente en futuro. El (des)encuentro luego de dieciséis años es el punto en el que el narrador ha quedado de verdad excluido: «De esa manera se marchó ella, con su familia, con ese grupo del que desde mucho antes de este momento habían estado excluidos todos: papá, mi abuela, tía Camila y —ahora lo sabía— yo también» (61). Las relaciones interpersonales en el relato dan la cuenta de una educación sentimental en la que el desencanto es el resultado de aquellos “desencuentros”.

En “Canción” la constelación de agentes se establece de acuerdo a los planos en que participa el narrador protagonista. El primero es el de la amistad-enamoramiento con Lucía y que repercute en un beso “ilícito” en la fiesta de esta. En esta pareja lo sintomático es la aparición de un personaje secundario que adquiere relieve por ser el trasunto de la época de la infancia del narrador: la madrina Rebeca. Lo que establece el vínculo del narrador con Lucía es la

atracción que siente por ella cuando la veía llegar: «Entonces todo parecía caer dentro de un inacabable minuto eterno, desaparecían todos los ruidos y ella avanzaba, con su cabellera azabache al aire, balanceando su cuerpo grácil, enfrascada en sabe Dios qué lejanos pensamientos» (70). El muchacho universitario se presenta él mismo a la muchacha. Luego, se establece un acercamiento paulatino que lleva al enamoramiento. Hasta aquí el vínculo se ha establecido de manera convencional en el recuento de una relación de jóvenes. Lo que altera el orden de este acercamiento es la razón por la cual este joven decide no regresar a ver a Lucía. La razón es porque Lucía besa al joven de manera imprevista. El desencanto ante el accionar de Lucía y los actos ambiguos de la madrina dejan una alteración en el entendimiento de este joven: «Me quedé observando los rostros de esas mujeres que me rodeaban, sus ojos lejanos y sus sonrisas suspendidas como ropa puesta a secar ante mí, y a los que más allá bailaban y bebían, y me fui sintiendo también lejano, muy lejano» (84). El otro círculo en el que se mueve el protagonista es el que rememora en la intimidad de la infancia y su familia. Esta constelación de agentes que conforman el narrador, sus padres y sus hermanos es deshecho por la muerte de la madre. Esto acarrea un sentimiento de soledad por la desintegración familiar: «Después, con el tiempo, ellas se casaron, formaron sus propias familias. Y cuando papá murió, en su provincia, quizá de pena, porque se había deshecho la familia, me fui de casa, en busca de otros lugares donde silbar mi canción» (77). La sensación de soledad lo perseguirá en sus relaciones posteriores.

En "Las cartas" las acciones del narrador protagonista están impulsadas por los sentimientos hacia Susana. Es interesante encontrar en este relato un

paralelismo entre las historias de amor que viven el profesor universitario y Susana por un lado, y Martita con el veterano actor Armando Castro por el otro. La presentación cronológica de la historia de amor del narrador y Susana tiene un acercamiento gradual: «No me impresionó mucho cuando Charo nos presentó, y entiendo que tampoco le resulté muy especial que digamos.» (90); recién cuando pasan unos días «Y, la verdad, en ese momento empecé a verla de manera diferente, con más interés» (92); para luego pasar a un estado de confort en su compañía, «Caminé un buen trecho a su lado sin decir nada, embargado por una agradable sensación de plenitud» (93). Hasta aquí y luego del convencional beso y la declaración de atracción mutua el narrador es consciente de sus primeros sentimientos: «Sentí que estaba iniciando una relación más, de esas que habían poblado mi vida y que no dejaban gran huella ni hacían mucho daño» (94). Por ello cuando pasan las semanas y la relación llega a su final ambos no se habían comprometido mucho en esa relación: «Por último, nos miramos sonriendo, comprendiendo que ése era el final. Un final poco romántico, es cierto. No nos dijimos más porque no era necesario, simplemente que ya nos comunicaríamos, ya hablaríamos» (94). Luego de restablecer la relación ambos basan en el amor físico su vínculo afectivo hasta que la mención de Gustavo, referido por Susana, aparece como una sombra en la relación. Ante esta mención el narrador reflexiona sobre su incomodidad: «Trataba de entender aquello, sobre todo por qué esa historia me hacía daño, si yo estaba convencido de que Susana era un asunto pasajero y nada más» (97). Nuevamente la relación se rompe, y el narrador empieza a sentir algo nuevo por Susana: «Me hallaba algo embriagado, por eso me atreví a confesarle: estaba enamorado de ella, me daba cuenta de que la necesitaba,

no sabía cómo había pasado, pero así era» (98). Luego, cuando se entera de que Susana está saliendo con el tal Gustavo, «Sentí que una bola de algodón ascendía desde mi estómago» (99). Y el final de esta relación amorosa se da por intermedio de la carta que le envía Susana y ya el narrador desata su pena: «empezó a desmoronarse el edificio de ilusiones que yo había estado armando durante estas últimas semanas. Ya no volveríamos a estar juntos, ya no experimentaríamos lo que era vivir con una mujer tan vital, alegre y deliciosamente sencilla; ya no dejaría esta soledad que empezaba a causarme daño» (101). Todo este gradual proceso en la relación amorosa entre el narrador y Susana se ha truncado dejando nuevamente en la soledad al profesor universitario y en un desencanto vital.

Ahora, la manera de afrontar la realidad dolorosa es tratando de crear otra en la que sí es posible no desaprovechar las ocasiones para ser felices: «Hasta que me acordé de la carta de Martita. Para algunos las oportunidades se dan sólo una vez; así había pasado conmigo. Por no haberme decidido cuando debía, yo había terminado perdiendo» (101). En este primer intento de desafiar la realidad sus intenciones se detienen al enterarse de que el actor ha fallecido. Entonces se queda en un estado de desasosiego en el cual se plantea las paradojas del destino: «Y cada vez, como al comienzo, volvía a concluir que no, que la suerte o lo que fuera no podía ser tan injusta como para hacerle eso a Martita. No podía pasarle eso a ella también. Finalmente, decidí volver a escribir» (103). En esta segunda carta que redacta la ficción creada por este profesor de literatura se impondrá a Martita bajo la forma de esperanzas puestas en un futuro feliz al lado de su antiguo prometido. Y lo que el narrador siente ya que se ha identificado plenamente con él es el regocijo de Martita: «Y

otra vez, como desde hacía un rato cuando llegó, volvía a sacar la carta para releerla, sonriendo sin disimulo, y por momentos hasta parecía buscar a alguien, a cualquier conocido, para contarle lo feliz que era en ese momento» (103). Y esta manera de imponerse por intermedio de la ficción a la realidad es lo que va a salvar la dura existencia y las oportunidades perdidas.

En “Mi hermano Alberto” las acciones de los personajes tienen como motivación encontrar al familiar desaparecido. La constelación de agentes se centra en el adolescente narrador y su madre. Es interesante señalar la relación que establece con Alberto; la tensión dramática se debe a lo frustrante de no poder restablecer las relaciones con el hermano desaparecido. La desesperación que provoca en los dos agentes ficcionales los lleva a caer en estados mentales alterados. Aquí el lazo roto por la cruel realidad debe ser compensada por la imposición de los deseos a lo factual. El conflicto entre los deseos y la realidad es lo que activa toda la narración.

En “Por las noches” el protagonista apenas establece relaciones con el mundo exterior. El único agente personal con el que tiene contacto el viejo Ramón es con su hija Flora. Los límites de su mundo unipersonal se concentran entonces en sus factores mentales y las acciones encaminadas a querer saber más sobre la realidad crítica que le circunda. La crisis existencial que está sufriendo lo lleva al conflicto interior entre sus deseos y la realidad que le está tocando afrontar. En este mundo principalmente unipersonal lo que prima son los factores mentales de la mirada interior. Los vínculos de apego que pueda establecer corresponden a los recuerdos de un pasado idílico en su provincia natal. Es sintomático el hecho del protagonista de hacer un agujero en la pared para poder conocer lo que pasa en el exterior.

Las acciones de Luciano, el protagonista de “El león de piedra”, se deben a su conflicto interno entre lo que es su identidad actual y los vínculos con su pasado representado por el pesado obsequio de piedra que le han hecho las autoridades norcoreanas. El desequilibrio por las apariencias y la imagen que se forjarían de él su exesposa reflejan las relaciones que establece como un hombre solitario. Al inicio del relato Luciano aparece como un hombre ya maduro para quien el hecho de arribar al corazón del socialismo solo representa un viaje de algunos días para luego partir al corazón del capitalismo. Por tanto, las relaciones que establece con los demás no pasan de una cortesía que requiere la situación de una visita guiada. Pero luego de recibir el obsequio de piedra sus acciones se encaminan a solo deshacerse de dicho objeto por lo que podrían pensar los otros, es decir Susana y sus amigos de Miami. La personalidad escindida de Luciano entre estos dos mundos políticamente antagónicos marca el conflicto personal que bulle en su interior. Por ello que ambas constelaciones de agentes opuestas que rodean a Luciano cumplan la función de desestabilizar su propia identidad.

En “Regreso a casa” los actos que motivan al protagonista son los de buscarse a sí mismo. Establece la posibilidad de relacionarse con la otra constelación de agentes representada por la época de su adolescencia. En un primer momento Carlos restablece relaciones con la constelación de agentes de su pasado luego de ocho años: su hermana Carmen y sus antiguos amigos de colegio. Uno de los aspectos que marcan el deterioro de San Damián es el de las reuniones sociales casi fantasmales en las que los pobladores apenas establecen relaciones y que parece sumir al pueblo en un aislamiento físico y espiritual. En el desenlace el relato pasa a un plano sobrenatural en el que el

protagonista puede “ver” a sus compañeros de adolescencia. Un aspecto importante es el relativo a que Carlos no se cuestiona el hecho ilógico de preguntar por él mismo y decide ir a su propio encuentro. Aquí las acciones irracionales parecen seguir la lógica de lo onírico en el que los personajes se mueven bajo una atmósfera que tiene sus propias leyes. Este accionar del protagonista nos muestra los caminos que pueden tomar las ficciones en la vida de las personas para poder advertirnos sobre las decepciones de un futuro malogrado. Este viaje al pasado es un regreso a casa en donde podemos entender lo que no somos o no seremos.

Los actos de los cuatro viejos en “Muñequita linda” tienen como centro gravitatorio a Muñeca. Se puede decir que todo tiene un antes y un después de la llegada de Muñeca a sus vidas. Los cuatro viejos forman una constelación de agentes que se alinean de tal manera que forman una unidad en relación a su gran amor. El hecho de adquirir a Muñeca significa el escape a sus vidas miserables cuando comparten las horas de la semana que les corresponde pasar con cada uno de ellos. El otro momento que une definitivamente a los viejos es cuando participan de los preparativos del entierro. En este aspecto se puede ver también la participación de los vecinos de Barrio Bajo que adoptan una postura antagónica ante los de Barrio Acero. La competencia se da por el encumbramiento de Nanette. Esto porque la identificación adquiere un valor popular que refleja las acciones de los agentes ficcionales. En todo caso queda también que los vecinos han llegado a interiorizar esa ficción en la cual han sido felices aunque sea por un breve lapso.

3.2.2 Las modalidades narrativas en *Muñequita linda*

Luego de analizar los elementos que conforman los mundos ficcionales de *Muñequita linda* de acuerdo a sus categorías narrativas corresponde detenernos en las restricciones que limitan el comportamiento de los agentes ficcionales. Estas modalidades narrativas adquieren relevancia para comprender los límites y las mismas transgresiones de los mundos ficcionales de la narrativa de *Muñequita linda*. Es importante señalar que los cuentos de la colección presentan distintos pesos en relación a las cuatro restricciones propuestas por Doležel.

3.2.2.1 El código alético

En relación a las restricciones aléticas en los relatos que conforman *Muñequita linda* se puede hacer una primera clasificación de los mundos naturales a los cuales están circunscritos cuentos como “Desencuentros”, “Canción”, “Las cartas”, “El león de piedra”, “Por las noches” y “García Márquez y yo”. Los mundos ficcionales de estos cuentos corresponden a lo que entendemos por realidades que se pueden vivir cotidianamente y en donde no se violan las leyes de la lógica. Otros relatos como “El Paraíso” y “Muñequita linda” muestran ciertos aspectos puntuales en donde se pueden entender que se alteran las leyes lógicas de la realidad factual. Uno de los puntos es el encuentro de bolitas en la playa el Paraíso que no tendrían una lógica exacta de explicación dentro del relato, pero que de alguna manera corresponden a las posibilidades naturales. El caso de que una muñeca inflable participe en un concurso de belleza entre otras mujeres es algo no común en la realidad cotidiana, pero aun así no viola ninguna ley lógica de la naturaleza. Aquí lo que

importa es la verosimilitud y las estrategias que ha utilizado el autor para elaborar esos mundos ficcionales, es decir, la coherencia interna.

Dentro de *Muñequita linda* existen dos relatos en donde las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural se difuminan llegando a formar mundos intermedios. Aquí es importante repetir que la subjetividad implicada es la medida de los límites entre lo real y lo sobrenatural. Aclarando ello, tomaremos como referencia la visión estandarizada de lo natural real para definir algunos aspectos de “Mi hermano Alberto” y “Regreso a casa”. En el primero, la irrupción de lo sobrenatural se da en el desenlace de la historia luego de los días y horas de búsqueda infructuosa del hermano menor y la madre. Como ya mencionamos, en una lectura realista de la historia se plantearía la alteración de los estados mentales como condicionamiento de esta “visión sobrenatural”. La lógica en la cual los estados de la mente no resisten lo que la realidad impone lleva a su negación, y a imponerse en la locura para sobrellevarla: «Cuando pasó por nuestro lado, no sé si efectivamente le llamé: “Hermano...”. Sólo cuando se hubo perdido detrás de nosotros, mamá y yo pudimos librarnos de los lazos de la sorpresa. Ella dio un grito que terminó de despertarme y fue corriendo detrás de la gente, como loca, en busca de lo imposible» (114). Esta alteración produjo la rotura de los lazos con el mundo natural. En una lectura fantástica podría plantearse como una aparición fantasmal que funcionaría como un ser de otra realidad que aparece en el mundo de los vivos. Por ello es interesante mencionar que ambos “ven” la aparición. ¿Se podría pensar entonces en sugestión colectiva? En todo caso, lo que queda es el planteamiento, el tratamiento ambiguo que da sobre un estado trágico de la condición humana que no tiene respuesta suficiente en un mundo natural.

La atmósfera que envuelve a “Regreso a casa” impregna al relato de cierto viaje al pasado, a una región mítica. El regreso a San Damián que realiza Carlos es, como él mismo lo dice, para encontrarse a sí mismo. Parece que conforme se va entrando a este puerto minero se va descendiendo a un mundo que tiene sus propias leyes. El paulatino abandono de la localidad le da ese aire propio de deterioro. Un dato a considerar para entender este cuento es el referido a la leyenda popular que se teje en relación a la desolación de algunas horas: «mientras cruzaba por desiertos salitrosos y desolados pensé que todo estaba tan vacío que las almas muy bien podían aprovechar para salir a beber agua: cuando era chico, se decía que al mediodía, cuando un lugar estaba completamente despoblado, las almas salían a beber agua» (149). Esta marca adquiere relevancia cuando se relaciona con la lógica de lo sobrenatural que viene después cuando Carlos puede “ver y hablar” con sus antiguos amigos de la adolescencia e incluso “verse” a sí mismo en una especie de desdoblamiento. Aquí la lógica pierde todo sentido y él se entrega a ella sin preguntarse razones de orden natural y solo desea “advertirle” a su otro yo adolescente sobre su propio futuro doloroso que lo espera. Este desborde de las dimensiones de la dote aléctica de Carlos funciona como mecanismo para sobrepasar lo real objetivo y querer imponer un territorio en el que sí es posible hacerlo. Una vez más el espejo roto de la realidad está al servicio de una alternativa de entendimiento. Ahora, en el caso de plantear una lectura realista se puede entender que todo no sería sino producto de un sueño. En el caso de leerse como relato fantástico correspondería encasillarlo como un mundo sobrenatural que se ha introducido en uno real natural. En todo caso este relato

es paradigmático en la narrativa ninapayteana ya que invita a la intertextualidad con un cuento anterior no aparecido en la colección: “Al final de la ruta”³¹.

3.2.2.2 El código deóntico

En los mundos ficcionales de la literatura, la presencia de un código deóntico produce tensiones entre posturas particulares y las normas que establece la sociedad en que están inmersos los agentes ficcionales. En los cuentos de *Muñequita linda* son varias las tensiones que modelan los mundos ficcionales y desencadenan los sucesos o motivan las acciones.

En “Desencuentros” el código prohibido del adulterio es lo que ocasiona la caída, la expulsión física de la madre del círculo familiar. Dicha violación de la norma impuesta por la sociedad produjo el alejamiento de esta mujer y toda la carga semántica que influyó en el comportamiento del protagonista. El rechazo por parte de la familia paterna es enunciado cuando la tía y la abuela mencionan que «ya sabían que esto iba a terminar así, porque mamá nunca había sido una esposas correcta, sino una andariega a quien no le importaba el marido» (55). A pesar de ello, la actitud del hijo no es del todo de rechazo pues menciona que «Hubiera querido irme con ella, decirle a papá que mamá y yo estábamos juntos, que teníamos mucho en común y que, lamentablemente, él no estaba incluido; aunque, claro, yo estaba molesto con ella por lo sucedido» (53). El apego de este niño hacia su madre amengua el hecho de haber violado una norma social.

En “Canción” lo prohibido desencadena a los ojos del protagonista el alejamiento y el posterior recelo que sale a la superficie a la hora de tomar

³¹Ver el cuento completo en la sección Anexos.

decisiones. El momento en que el protagonista asiste a la fiesta de Lucía y esta le presenta a su enamorado cambia su perspectiva: «Sentí como si me hubieran hecho una mala broma» (80). Y minutos después Lucía toma la iniciativa para besar al muchacho repentinamente y a escondidas; y aun más cuando la madrina baila con él de manera atrevida, «exagerando los movimientos del baile, frotaba sus enorme senos contra mi pecho y me miraba directamente a los ojos, como aguardando mi reacción » (84). Esta desazón que cala en el entendimiento del muchacho hará entender el motivo por el cual no vuelve a acercarse a Lucía. Por ello resulta sintomática la decisión de no entrar a casa de Lucía en la invitación luego de once años: «Luego empecé a alejarme (...) me hubiera visto obligado a decirle la verdad: que por más esfuerzos que yo hiciera, “contaminación” no rimaba con “canción”, de ninguna manera» (85). Justamente esta contaminación que entiende el protagonista es opuesta a lo propio de su código de valores ante los de Lucía y su entorno. La dote deóntica del protagonista lo resguarda ante lo contaminación que percibe.

Lo prohibido en “Las cartas” adquiere otro estatus al dar un giro y convertirse en una obligación. El hecho de que el narrador viole la intimidad de Martita al abrir su correspondencia lo hacen partícipe de un acto indebido, pero amenguado por la idea de que se trata de una travesura incitada por la curiosidad. Pero este hecho es trastocado con las intenciones de cambiar la lógica de la realidad. La primera vez coge la carta que Martita escribió a Armando Castro y decide cambiar su contenido porque es consciente de la decepción amorosa con Susana: «Entonces, para descargar mis penas, jalé la máquina de escribir, puse una hoja y empecé a teclear. Era una carta franca, en la que Martita aparecía confesando al ex actor que había decidido casarse

con él, que no podían dejar pasar su oportunidad, que las cosas habían cambiado» (102). La segunda oportunidad se apodera de la carta dirigida a Martita en la que se entera del fallecimiento de Armando Castro y por ello «Permanecí la mayor parte de la noche relejendo la carta y pensando qué hacer. Y cada vez, como al comienzo, volvía a concluir que no, que la suerte o lo que fuera no podía ser tan injusta como para hacerle eso a Martita. No podía pasarle eso a ella también» (103). Por ello escribe una carta abiertamente esperanzadora para Martita y de aquí la obligación: «Y mientras ella volvía a releer, yo me prometía que, sin importar las dificultades que pudieran surgir, iba a continuar con esa aventura, con las cartas, hasta cuando fuera posible» (104). El cambio de los códigos deónticos da cabida a un desenlace en que los papeles son trastocados en una nueva visión del amor y la felicidad.

En “García Márquez y yo” la ironía que tamiza la lectura lleva a plantear el código deóntico de obligación que tiene el corrector de textos de colocar la coma vocativa que falta: «Claramente sentí en ese instante que una voz me llamaba desde arriba y, con tono exhortativo, me indicaba que había llegado el momento. Mi momento» (66). La ironía en el tratamiento del relato lleva a un lector, en este parte del texto, a entender cuál es el aporte de este hombre: «Volví a mirar el vocativo, que parecía como abandonado, inerme, sin su coma. Y entonces, pues, ya no me quedaba más que cumplir con mi labor, hacer mi aporte» (66). Entonces la ironía queda planteada de esa manera, la tensión cargada de dramatismo se convierte en un sarcasmo por los hechos sufridos.

En “El león de piedra” lo prohibido se presenta en las intenciones y los actos que comete Luciano por desprenderse del pesado obsequio recibido. La primera vez lo deja sobre la banca de un parque, pero horas después le es

devuelto aquello que había “perdido”. La segunda acción indebida la cometió al dejarlo en el hotel antes de partir, al igual que la anterior le es devuelto el objeto que se había “olvidado” en el hotel. Entendemos que los guías norcoreanos toman estos “descuidos” sin emitir juicios de condena ni reproches, solo como accidentes del extranjero. La tercera oportunidad que decide dejar el león de piedras, ya en el avión que aterrizó en Miami, algo se produce en su mente. Ahora la obligación marca sus actos cuando pide a gritos que le devuelvan «su león, carajo, y de aquí nadie lo iba a mover sin él...» (146). Este trastorno obedece a las lecturas ya planteadas anteriormente.

En “El Paraíso” no se establece de manera directa una tensión dramática por lo prohibido, pero sí se puede entender los peligros a los que se ven expuestos lo que quieren pasar las fronteras de lo conocido. Por ello es sintomático la presencia de la mano amputada en medio del basural, y cuando el protagonista reflexiona sobre lo que vio: «Yo pensaba que podía ser, incluso, de alguien que alguna vez decidió irse también en busca de su destino, pero había terminado sólo en esto: despojos sin nombre, desperdigados en una playa solitaria» (42). El castigo a lo que se expone se plantea de esta manera para entender toda una prerrogativa de la que el ser humano puede tentar. Ello reflejaría las acciones del protagonista al no alejarse del pueblo del cual pensó irse. Esto es un reflejo de los atavismos.

En “Por las noches” lo prohibido se plantea en las acciones que el viejo Ramón encamina para poder hacer un agujero en la pared y abrir una “ventanita”. Estas acciones las hace a escondidas pues en su escala de valores no le está permitido por lo que pensarían de su estado mental sus familiares

que lo rodean. También lo obligatorio se da en relación al deber de descubrir el origen de los llantos que cada noche percibe entre sueños.

En “Regreso a casa” la ambigüedad en el tratamiento del protagonista se enfrenta a lo que se define en el desenlace al tener la obligación de advertir a su otro yo (adolescente) de que no cometa el error de partir del pueblo y de las consecuencias de infelicidad que esto provocará, aunque entienda la imposibilidad de sus acciones: «Cuando salió del mercado, empezó a cruzarse con la gente que volvía de la procesión y, aunque supo que ya era en vano, igual se dirigió hacia la agencia de buses, abandonada desde hace varios años» (162). La tensión dramática del personaje de realizar un acto imposible pone de manifiesto los límites de la realidad que han sido violados para intentar torcer el rumbo de lo que más importa al ser humano: su propio destino.

En “Mi hermano Alberto” no existe la pretensión de interpretar la desaparición del joven como un castigo o algo análogo; sino lo que se presenta es la posibilidad de entender que la acción abocada completamente a la búsqueda de él. Así la angustiada búsqueda adquiere el sino de una tragedia en la que solo se busca superar el dolor en soluciones de resignación o de perder la razón en el proceso.

En “Muñequita linda” el castigo por hacer lo prohibido por parte de Luciano, morder fieramente a Muñeca, ocasiona la posterior pérdida del bien tanpreciado por ellos. Aunque el sentimiento de culpa se manifiesta profundamente en Luciano, los demás viejos no hacen ningún reproche directo a este. Se podría entender que la resignación por la pérdida de Muñeca arrastra a los otros viejos a que así como el destino les brindó la posibilidad de tener esa felicidad que fue Muñeca, ahora también se las puede arrebatar.

3.2.2.3 El código axiológico

La adquisición de valores en los relatos de *Muñequita linda* se puede dar por el viaje interior. El código axiológico adquiere relieve al relacionarse con el código epistémico por la idea de la búsqueda que realizan los personajes, principalmente dentro de sí. Estos son los casos de relatos como “Desencuentros” o “Canción” en donde se busca en el pasado para poder entender y dar sentido a lo que los protagonistas sienten. Todo el recuento que hace el narrador protagonista del primer relato es un viaje a su niñez para escarbar en la intimidad de sus padres para así comprender lo que hubo en esa relación malograda por la infidelidad materna, pero aun más por la incompatibilidad de caracteres entre sus progenitores. Algo análogo ocurre en el segundo cuento, ya que el también narrador protagonista evoca la “relación” que mantuvo con Lucía para dar sentido a sus actuales sentimientos luego de once años.

El recuento que hace el corrector de textos de “García Márquez y yo” también sirve para dar plenitud a las acciones y a esa particular mirada interior. Las acciones de gloria que puedan dar sentido a toda una vida muestran los caminos que se imponen como un recorrido de su mundo interior para sentirse pleno. También en “El Paraíso” la búsqueda de valoraciones que se entienden que son relativas. Lo que puede ser la noción del paraíso que de niño se ha forjado en la idea de partir del pueblo en busca de aventura. En “Las cartas” las acciones del protagonista en vista a lo que hace por Martita adquiere un valor positivo por ayudar a su colega disimuladamente en la adquisición de la felicidad amorosa. En “Por las noches” los recuerdos del pasado en que

aparece como contrapeso en que la salud y la dicha son la norma que organiza sus mundos propios.

En “Mi hermano Alberto” la búsqueda del familiar es lo que dará lógica a sus acciones y tomará la solución a sus sufrimientos. Esta búsqueda es una manera de reconocer los sentimientos por la desaparición del familiar, una manera de sentir en carne viva el amor por alguien que ya no está entre nosotros.

En “El león de piedras” el arrepentimiento final puede ser interpretado como la vuelta a lo que tomar conciencia de lo malo. En una lectura en que Luciano retoma su pasado socialista, aquel viaje a Corea del Norte y sobre todo el obsequio de piedra que recibe representarían el pasaje al pasado en el que sus convicciones de izquierda salen a flote para reconocerse y definir su personalidad.

En “Regreso a casa” es en donde se da con mayor carga la idea de un viaje para la búsqueda de sí mismo. Este descenso al territorio en el que podrá entenderse es correspondido por la alteración de los límites naturales e imponerse lo sobrenatural. La valoración que puede descubrir en este viaje está presentada de manera explícita: «y se sintió distinto, como cuando era chico y estudiaba en este colegio: ¡era feliz!; aunque entonces él siempre estuviera hablando de irse» (160). Ahora este hombre se sitúa en un ámbito sobrenatural en el que busca alcanzar a su otro yo para advertirle que ese futuro que esperaba fuera feliz, solo le trajo decepciones. Este viaje al pasado entonces sirvió para dar todo el valor de lo que fue su adolescencia en aquel pueblo del que siempre quiso irse. Esta valoración positiva le costará entender

el sufrimiento que no se animaba a confesar y que sale a la superficie con el desencanto vital que la ficción sobrenatural le ha hecho entender.

En “Muñequita linda” uno de los aspectos que se pueden tomar en consideración es el de la búsqueda en el pasado de valores gloriosos. Esto puede entenderse con la valoración por la «histórica contribución de Muñeca al encumbramiento de Barrio Bajo como un barrio realmente popular» (13). Este revivir las viejas glorias lleva al barrio a identificarse con Muñeca como una digna representante del orgullo popular y por tanto se haya estrechamente relacionado con aquel viejo barrio.

3.2.2.4 El código epistémico

La adquisición de conocimientos es fundamental en relatos como “Mi hermano Alberto” en donde la madre y el hermano del desaparecido van tras las huellas de Alberto. Aquí la impotencia por no poder encontrar al familiar querido trastoca los factores mentales y crea una realidad paralela en la que la figura tan amada aparece por unos momentos dejando al borde de la locura a la madre y en la resignación al hermano menor. Este querer conocer la verdad de los agentes ficcionales puede rozar lo peligroso por lo angustiante de esa búsqueda.

En “Por las noches” el enigma aparece cuando el viejo Ramón percibe unos ruidos como de llanto en sueños por las noches. Las acciones encaminadas lo llevan también a querer descubrir lo que sucede en las calles cercanas ya que su confinamiento se lo impide. Esta metáfora de lo desconocido que creemos está en los otros, pero que lo encontramos muy dentro de nosotros, es la representación de un estado de crisis que ha calado

muy hondo y en la que estamos tan inmersos que no nos damos de esa situación.

En “El Paraíso” las ansias de conocer un lugar de la abundancia mueven los actos de los niños exploradores y en última instancia querer descubrir los motivos propios del narrador. Al igual que en otros relatos, esta búsqueda puede rondar lo peligroso por lo prohibido de los actos o al desencanto por una nueva perspectiva que se haya. Esto funciona como una narración de formación en el que se adquieren nuevos códigos de conocimiento que representan el paso de la niñez a una etapa adulta en la que la perspectiva de las fantasías adquiere otra valoración.

En “Regreso a casa” las ansias de conocerse a sí mismo (ya relacionados con los códigos deónticos y axiológicos) mueven los actos de Carlos en el pueblo de San Damián y a “perseguirse” a sí mismo. Este afán de descubrirse dará la lógica a su existencia y a lo que fue realmente y a lo que dolorosamente es ahora.

La adquisición de conocimientos en relatos como “Desencuentros”, “Canción” o “Las cartas” se relaciona con aspectos secundarios que se articulan con el desvelarse a sí mismos de sus protagonistas.

3.3 La semántica intensional en *Muñequita linda*

El sentido que se manifiesta a través de la textura es el aspecto fundamental de la semántica intensional. A partir de sus dos funciones principales, las de autenticación y saturación, buscaremos desvelar algunas consideraciones de *Muñequita linda* para dar sentidos a aspectos que pueden haber sido obviados en apartados anteriores.

3.3.1 La función de autenticación en *Muñequita linda*

La función de autenticación busca validar la coherencia interna de los mundos posibles creados por la actividad textual. Según los planteamientos de Dolezel se pueden distinguir tres tipos de autenticación: binaria, gradual y trinomial. Tres de las narraciones de *Muñequita linda* corresponden a la función binaria (la estructura más básica y común), mientras el resto se relaciona con la función gradual.

“Por las noches”, “Regreso a casa” y “El león de piedra” son los cuentos en donde se presenta el modelo binario de autenticación con los actos de habla de un narrador anónimo en tercera persona (forma Er) y los de los personajes (Forma Ich). En el primer cuento los hechos del mundo ficcional están completamente autenticados por el tipo de narrador que se focaliza en el viejo Ramón. De principio a fin la voz del narrador enfoca los movimientos que realiza así como sus factores mentales (recuerdos, sensaciones, sentimientos, anhelos, etc.). El mundo ficcional tiene un gran porcentaje del tipo unipersonal ya que toda la atención está concentrada en los actos del anciano. La autenticación por parte del personaje apenas se desarrolla en los lacónicos diálogos que tiene con su hija Flora. Esta disposición de la autenticación refleja de cierta manera la tensión dramática del relato al concentrarse en el drama tan personal de un personaje doliente.

En “Regreso a casa” la forma Er construye y autentifica el mundo ficcional y también se focaliza en un solo personaje, Carlos, quien ha regresado a su provincia natal luego de ocho años. También aquí se describen sus movimientos y sus factores mentales. Uno de los datos más relevantes para

medir la naturaleza del relato es el relativo a la creencia de que al mediodía las almas salen a beber agua en los lugares desolados. Esta información brindada por los pensamientos de Carlos luego repercutirá en desenlace fantástico de la historia cuando al mediodía se encuentra solo en el pueblo y puede “ver” a escolares e incluso conversar con su primera enamorada quien le dice que Carlos (es decir, él mismo cuando era un adolescente) está en la agencia de buses porque partirá. Aquí la ambigüedad de lo que ocurre después queda en el dominio de lo posible sin autenticar. ¿Lo que se cuenta en el último fragmento del cuento es una narración autenticada por el narrador Er o es una alucinación por parte de Carlos? Esto admite una doble lectura como narración fantástica en donde las almas aparecen por las calles del pueblo cuando están deshabitadas, o todo es solo un fluir en la mente del personaje. Si seguimos la segunda interpretación estamos en el dominio de lo virtual. Esta ambigüedad es una de las marcas de la narrativa ninapayteana, que ronda las fronteras entre la realidad y la ficción.

En “El león de piedra”, la mirada del narrador está centrada en las acciones y los factores mentales de Luciano. La forma Er autentifica la narración automáticamente. Uno de los aspectos a considerar es la aparente subjetividad del narrador (que se relacionaría con la autenticación gradual); pero debe entenderse que refleja de manera indirecta el discurso del protagonista: «Felizmente los aviones eran de primera, como la hospitalidad coreana, pensaría Luciano después, cuando ya estuviera instalado en el hotel Concordia» (129) o en el desenlace en que pareciera que la voz del narrador adquiere plena subjetividad, «él seguía pidiendo, una y otra vez, exasperado, reclamando su león de piedra (...) porque él quería su león, carajo, y de aquí

nadie lo iba a mover sin él...» (146). Esta aparente subjetividad debe comprenderse en el marco del tipo de narrador que reproduce los pensamientos y la voz del narrador. Otro aspecto fundamental del relato se refiere al alcance del conocimiento del narrador en consideración al final del relato: ¿cuál es el motivo de Luciano por querer recuperar el león de piedra? y ¿por qué el narrador no presenta esta información? El narrador solo presenta lo que siente Luciano, «De pronto, en ese momento de silencio y casi de soledad para él, perdido en el asiento trasero, empezó a sentir molestias, ahogos, como si le faltara el aire» (146) y los movimientos que hace por recuperar su objeto “olvidado”; pero no llega a darnos una explicación cabal del proceso interno de Luciano por querer de vuelta su león. Lo que entendemos es que Ninapayta justamente ha dejado abierta la interpretación de este final para darle un tratamiento de ambigüedad al cuento. Como ya vimos anteriormente, se admiten diferentes lecturas de acuerdo al silencio del narrador en relación a ese aspecto. Por tanto, el cuento produce un mayor efecto por la sugerencia y por lo que el lector pueda completar de acuerdo a sus posibles lecturas.

Los otros siete cuentos de *Muñequita linda* pertenecen a la función gradual de autenticación. Seis de ellos tienen a un narrador en primera persona (forma personal Ich). La autoridad relativa de este narrador y su papel de constructor del mundo es importante al acercarnos a estos mundos ficcionales. Tampoco debemos olvidar el rastro intencional del origen subjetivo del narrador, además del papel más participativo del lector en la reconstrucción del mundo ficcional. Otro aspecto a considerar sobre la forma personal Ich se refiere a los dispositivos que permitan disponer de un conocimiento privilegiado de la situación para mantener su autoridad autenticadora: el alcance de su

conocimiento y las fuentes de los mismos. Un último aspecto a considerar es la adopción de un discurso en dos modos: la forma Ich natural (no literario) y la forma Ich no natural (discurso puramente literario). El uso de esta segunda forma prueba la convencionalización del modo, el autor escribe un texto muy poco natural: un discurso en primera persona con los rasgos semánticos y la fuerza performativa de la forma Er autorizada.

Al momento de acercarnos a estos tipos de narradores encontramos que todos son protagonistas de las historias narradas y que ellos son los que construyen los mundos ficcionales. En “García Márquez y yo” el anónimo corrector de textos hace un recuento de los hechos que lo llevaron hacia la gloria. Este narrador se crea la imagen de que ha hecho un gran aporte a la Historia, el haber sido coautor de *Cien años de soledad* y que hasta siente el aliento de la gloria le roza la cara y lo hace sentirse orgulloso. Todo este relato está narrado con un “remanso de prosa pulida y calmada” (Zavaleta, 2000, 7). Aquí las marcas señalan la forma Ich no natural ya que el narrador ha contado una historia de manera tan ilustrativa de la manera cómo es que se ha de narrar alcanzado un efecto literario.

En “El Paraíso” es interesante señalar el alcance del conocimiento del narrador. Un punto importante se relaciona con la formación y aparición de las bolitas en la playa el Paraíso. Aquí la fuente del conocimiento está en el debate que se establece por ello, ante la pregunta de uno de los niños, otro responde: «Porque es un basural y en los basurales se junta todo, pues» (38). Esta interrogante sobre ese origen de esos objetos queda en lo relativamente autenticado. Y también la perspectiva que se tiene del lugar o la aparición de

la mano amputada que no puede autenticarse sobre su aparición, solamente quedan las interpretaciones dadas por el mismo narrador.

En “Desencuentros” interesa ver el alcance del conocimiento del narrador en forma personal Ich quien ya desde el arranque establece sus límites: «Nunca comprendí muy bien qué pudieron tener en común mis padres para casarse» (45). Como narrador en primera persona establece la fuente de sus conocimientos en lo que observa directamente y en lo que puede suponer: «Yo adivinaba a mamá, en esos momentos, satisfecha entre sus amigos del colegio» (47). El otro aspecto es la relatividad de las informaciones del narrador que puede encontrarse en varios puntos: 1) «Ahora pienso que tal vez intuyó algo. Me pongo a recordar y vuelvo a verlo, pensativo, sentado en el auto estacionado frente a la heladería» (50); 2) «Tal vez ahora yo podría especular que su forma de abrir la puerta de la casa esa vez—abruptamente—fue un claro indicio de que esperaba encontrar algo; pero su parsimonia al ir allá me hace pensar, más bien, que no» (50); 3) «Mamá avanzó hacia la puerta y al pasar junto a mí me acarició la cabeza; o mejor sería decir que simplemente me tocó, pues probablemente no tenía tiempo ni alma para acariciar» (53). Estas referencias ejemplifican los verdaderos alcances del narrador y la forma cómo es que construye su relato de acuerdo a sus evocaciones muy personales. Luego de la partida de su madre las fuentes de información sobre ella corresponden a las referencias de los familiares paternos: «Las cartas que, supongo, me envió debían haber quedado detenidas en la férrea aduana que eran la abuela y la tía Camila» (55). Por ello la manera de ir armando las referencias que tiene de su madre. La autenticación que establece el narrador en el momento culminante, cuando se reencuentra con su madre, se manifiesta

en la manera contenida para no expresar más de lo necesario en relación a lo que lleva por dentro. Aquí vale la reflexión final y la conclusión a la que ha llegado el narrador en su discurso: «De esta manera se marchó ella, con su familia, con ese grupo del que desde mucho antes de este momento habían estado excluidos todos: papá, mi abuela, tía Camila y —ahora lo sabía— yo también» (61). El recorrido por los recuerdos de este joven ingeniero establece los límites de su conocimiento y del aprendizaje sentimental que eso conlleva.

En “Canción” el narrador en forma Ich natural llama la atención sobre la naturaleza del azar en relación al encuentro con Lucía. Luego se centra en las acciones y esa forma como maneja los límites de su conocimiento, llevando los recuerdos de su juventud a los de su infancia, obedece a las activaciones de sensaciones que hilvanan su relato. Pero al igual que en otros relatos de *Muñequita linda* lo que importa son los silencios del narrador. La riqueza interpretativa del cuento se relaciona a los verdaderos motivos por los cuales el protagonista sale de la casa de Lucía sin despedirse de nadie o, años después frente a la misma puerta, decide no entrar. Aquí las interpretaciones sobre este aspecto el lector las puede considerar de acuerdo a factores psicológicos, simbólicos o incluso literarios.

En “Las cartas” uno de los aspectos que fundamenta el alcance de la información de este narrador de forma Ich natural se relaciona con el acceso a los otros personajes. Lo que refiere de las emociones de Susana llegan atenuadas por el discurso de este hombre que ha de permanecer en la contenida sobriedad emocional. Esto puede verse más cuando establece la relación con Susana y lo que esta dice sobre él: «Ella sonrió muy comprensiva cuando me dijo que yo le gustaba, que era muy tierno y agradable, pero que

debíamos hablar de eso en otro momento» (98) o cuando recibe su carta, «Que la disculpara, que yo era muy cariñoso y dulce, pero lo que sentía por Gustavo era otra cosa» (101). Estas dos informaciones del narrador establecen una manera de contener las emociones por parte de este narrador.

En “Mi hermano Alberto” el narrador en forma Ich personal vale por la fuerte carga de subjetividad y por el lenguaje poético que alcanza en algunos pasajes que llevan a plantear el estatus de convencionalidad de la forma literaria que asume este narrador en primera persona. La sensación de angustia que transmite el relato se corresponde con su lenguaje y esto se puede encontrar en varios pasajes: 1) «me quedé solo, en medio del silencio inabarcable de la casa vacía, obsesionado por el crujir del piso de madera a cada una de mis pisadas. Casi podía percibir el aliento inconfundible de la desolación aleteando en los rincones» (105); 2) «Arrodillados junto a unos cuerpos dejaban desatar sus penas, que hasta esos momentos habían mantenido anudadas por una débil esperanza» (108); 3) «La tristeza y la desolación parecían haberse asentado definitivamente en toda la casa» (109); 4) «Justo en ese momento sentí como si el aire asentado en los rincones comenzara a desprenderse convocando antiguas sensaciones» (110), etc. El otro aspecto fundamental se refiere al desenlace del cuento en que ambos pueden “ver” a Alberto: «la certeza de lo desconocido nos paralizó. Entre la maraña de gente se hizo un pequeño claro, justo en ese momento, y apareció la figura tan conocida por nosotros. Llegó confundida entre el gentío, como si hubiera brotado de la propia esquina» (113). La indeterminación del narrador se hace patente al final: «Cuando pasó por nuestro lado, no sé si efectivamente le llamé: “Hermano...”. Sólo cuando se hubo perdido detrás de nosotros, mamá

y yo pudimos librarnos de los lazos de la sorpresa» (114). Aquí la autoridad del narrador parece ser que carezca de coherencia; pero justamente la manera de tratar un tema que supere los límites de la realidad y que parece imponerse en el territorio de la ficción requiere ese tratamiento ambiguo: ¿estados alterados de la mente o aparición sobrenatural? Las interpretaciones pueden fundamentarse de acuerdo a las lecturas que se den al relato.

En el caso de “Muñequita linda” se plantea la interrogante de quién realmente cuenta la historia. En primera instancia se puede establecer que la forma del narrador se corresponde con la forma subjetiva Er ya que a lo largo del texto se establecen marcas de esta subjetividad: 1) «estaba bailando con Muñeca, “chic tu chic”, su cara perdida entre los cabellos rubios, apretando la cintura —¡ay!, ya no tan estrecha como cuando era más joven» (12); 2) «¡La que varios años atrás había honrado al barrio no conseguía un ataúd decoroso ahora que había muerto definitivamente, de principio a fin! Estaba visto que algunas veces la pobreza no permitía devolver los honores recibidos» (14); 3) «habían debido hacer frente a punta de escobazos a varios viejos de Barrio Acero quienes, ayudados por una sarta de maleantes, sifilíticos, tuberculosos, lúmpenes y sidosos pretendían dejar establecido que la Nanette era superior cuando se trataba de dar amor a los desvalidos. ¡Habrased visto!» (17); 4) «hasta que se convirtió en una mancha a lo lejos, un poco de humo en el aire y finalmente hizo ¡plop! Y desapareció del todo» (24); etc. Otro de los aspectos que fundamentan el relato es quién, cómo y dónde establece la narración de los hechos de Muñeca. En el texto aparecen en siete oportunidades las referencias, incluso con marcas gráficas, de los diferentes discursos (o complementos) narrativos: 1) «(aquí rumor de voces, choque de vasos y

estruendosos “¡salud!”» (13); 2) «(rumor de alguien que en el fondo del bar se aclara la voz, que amenazaba con romperse en un llanto de pena)» (14); 3) «(una tos trabajosa se estira por sobre mesas con vasos llenos de ron, mientras la guitarra teje bordones extraviados)» (16); 4) «(ruido de una botella de licor que cae rota al suelo y su contenido se derrama por entre el aserrín)» (20); «(alguien llora, y otro lo calma dándole palmadas en el hombro)» (21); 5) «(la guitarra desgrana sus notas mientras se oye que alguien abre otra botella de ron)» (23); 6) «¡Salud!» (25). De acuerdo a estas acotaciones al discurso del narrador podemos establecer que la narración de “Muñequita linda” esta insertada en el relato oral de una especie de trovador que refiere las hazañas de Muñeca ante un auditorio de gente miserable en un bar venido a menos. La identificación de los oyentes con esta historia se hace manifiesta en las reacciones emocionales ante lo triste del relato y sus implicancias en la identificación con estos personajes del relato que se identifican tanto con los que oyen las hazañas de Muñeca y de Barrio Bajo. Entendemos que el acierto del autor de plasmar una anécdota que puede parecer inverosímil, el que unos ancianos vivan una relación amorosa con una muñeca inflable, se hace creíble justamente por la disposición de la voz del narrador y por el contexto en el cual está inmerso el relato: un esperpéntico relato contado para un público también esperpéntico que “vive” esa historia como si fuera la suya propia, la de las gentes miserables que sufren y buscan en las cantinas como aliviar su dolor y, tal vez, como inventarse una ficción que compense las carencias de sus vidas.

3.3.2 La función de saturación en *Muñequita linda*

La naturaleza del cuento exige la correcta disposición de los elementos narrativos así como la economía de lenguaje para su eficacia. Lo que vale en los mundos ficcionales son las marcas que el autor ha dispuesto a lo largo del texto, pero aun más importancia alcanzan lo que está sugerido, es decir, lo que puede leerse entre líneas. Por ello, puede decirse, siguiendo a Doležel, que «la interpretación literaria es primordialmente, o quizá, exclusivamente, una recuperación del significado implícito» (1999, 246). El significado implícito es más sugestivo que preciso. La importancia que adquiere se refiere a su eficacia para entablar ciertas marcas que sirven como trasfondo, su alcance universal, una zona de ambigüedad, etc.

Los procesos mentales de inferencia, la imaginación y la enciclopedia ficcional del lector juegan un papel fundamental en la reconstrucción de los mundos ficcionales. Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* están llenos de sugerencias, de pistas que aparecen y están dosificados con destreza por el narrador para lograr la eficacia y contundencia del relato. A continuación abordaremos el análisis de algunos aspectos de los mundos ficcionales mediante la función de saturación, en algunos casos tomamos aspectos que ya se mencionaron o desarrollaron anteriormente.

Los cuentos “Mi hermano Alberto” y “Por las noches” han sido clasificados por la crítica como pertenecientes a la época de la violencia política que vivió el Perú durante la década del ochenta e inicios de los noventa. Aquí es importante tomar el alcance que tiene este aspecto en su desarrollo. Las referencias a un determinado contexto histórico son importantes para un mayor entendimiento del mundo ficcional; pero sostenemos que el vuelo y la hondura del análisis de la condición humana implicado en el cuento “Mi hermano

Alberto” trascienden estos hechos históricos concretos. El contexto de la época de la subversión de los ochenta en las serranías del país sirve como contexto histórico del relato; pero “Mi hermano Alberto” alcanza una universalidad al presentarnos un drama humano que trasciende esas fronteras, al presentarnos unos personajes que sufren una situación extrema que podría darse en cualquier otra circunstancia histórica.

En “Por las noches” la atmósfera de opresión y crisis ha sido sugerida por la disposición de los datos. El escenario es un viejo barrio de la capital en donde se mencionan disparos, sonidos de patrullas policiales, toques de queda, crisis económica, desaparición de un estudiante universitario, etc. Un lector que tenga conocimientos de historia del Perú contemporáneo podría relacionar estos hechos con el período de terrorismo antes mencionado según su enciclopedia del mundo real. Pero es fundamental considerar que lo realmente importante es la universalidad que alcanza el relato al tomar aspectos de una época determinada para sugerir el trasfondo y que el drama interno del personaje trasciende cualquier arraigo local para alcanzar esa dimensión universal en que los temas abordados pueden desarrollarse en cualquier época y sociedad.

En “García Márquez y yo” lo que no se dice, o lo que el narrador protagonista no quiere decir, es acaso más importante que el recuento de su vida encaminada a la “gloria”. El punto a considerar es si lo que el narrador cree aquello de haber alcanzado la gloria tiene sentido. La distorsión de la realidad y lo que el personaje puede crear en completa soledad es lo que da sentido al mundo ficcional que ha creado. Nadie puede validar lo que este hombre está viviendo ya que el aislamiento mental ha establecido las

coordinadas de sus acciones que vive en solitario, es decir, las ficciones en la vida.

La vida personal narrada en primera persona que tiene otros aspectos no dichos, pero que se puede entender en una lectura global también se da en “El Paraíso”. Sobre el protagonista, un hombre provinciano que cuenta un episodio de su infancia, lo que en verdad vale como interrogante del relato es lo que no se cuenta. Las pistas que el narrador apenas menciona. La razón por la cual no se fue de San Damián.

En “Desencuentros” la distancia de la madre para con su hijo ya adulto se manifiesta en el tratamiento frío cuando se encuentran luego de dieciséis años. La lacónica conversación en aquel (des)encuentro en las afueras de la ciudad es una representación de los caminos separados y opuestos que ambos han tomado en sus vidas; por ello no es gratuito la ubicación en un espacio que marca el final de un mundo en el que aparentemente vivieron juntos. En este desencuentro son más importantes los silencios, lo que pudo decirse, pero que no se materializa: «Muchas veces me había imaginado este instante y lo que le diría ni bien la viera: le preguntaría por qué no volvió a verme, por qué... tantas cosas» (59). Tantas cosas acumuladas que pensaba exteriorizar, pero que han sido calladas; ese es justamente la manera del arte ninapayteano: dejar velado lo profundo o solo sugerirlo. En el caso de este cuento se refiere a la formación de la personalidad de este hombre que en su educación sentimental ha comprendido claramente que estaba excluido del círculo de su madre.

Uno de los aspectos a considerar es el de la composición del poema que tiene una fuerte carga simbólica: «“Toco una antigua canción / que suena en la tierna calma / de los recuerdos de mi alma / ...”» (73). Esta referencia a una

canción connota una metáfora a la misma historia que activa en una melodía los recuerdos de la vida del protagonista. Otro aspecto es justamente el sentido incompleto del poema que es una manifestación de la historia que no ha sido cerrada en la relación con Lucía. La sensibilidad propia de este joven no admite lugar para completar la historia o el poema con una palabra como “contaminación”. El cuento entonces se articula de acuerdo a la metáfora literaria de una composición lírica que funciona como representación del relato en sí y su disposición interna.

Los silencios en “Las cartas” corresponden a lo que el narrador coloca en primer plano del relato. Un aspecto a tomar en cuenta es la manera como compensa una decepción amorosa que puede resultar muy dolorosa. El hecho de proyectarse en creación de una felicidad artificial en Martita pone de manifiesto el sentido que tienen las ficciones para darnos una oportunidad de extender los límites de nuestras vidas que a veces pueden ser imposibles soportarlas. Por ello es simbólico entender el papel del protagonista que es un profesor de literatura. Justamente el alcance que puede tener el oficio de una persona que maneja códigos sobre las ficciones puede dar claves sobre la manera de resolver una situación que ha causado infelicidad, la de entender los poderes de las ficciones en nuestras vidas.

El simbolismo que adquiere la réplica de la estatua del león de piedra puede relacionarse con lo que Luciano tuvo en su juventud y todo el ímpetu que había puesto en esos tiempos. Ahora solo queda como un recuerdo, un monumento conmemorativo que solo está presente como un símbolo de algo pasado. Siguiendo una de las interpretaciones sugeridas, la idea de desprenderse de este objeto es una manera de negar lo que fue antes y las

posteriores ansias de recuperarlo serían sintomáticas en relación a su reclamo en la cual se convierte otra vez en un león que “ruge” exigiendo que le devuelvan su león, que le devuelvan lo que algunas vez fue.

Muñeca es el símbolo de la felicidad del verdadero amor que se goza solo una vez en la vida. ¿Qué tanto puede relacionarse la muñeca inflable con lo que los viejos carecen? El cuento adquiere la fuerza de la representación de aquella última oportunidad que se brindan unos seres miserables de ser dichosos, de encontrar los rasgos o lo que se parece a la felicidad que puede vivirse aunque sea en un pedazo de plástico que puede tener más vida que los seres que abandonaron física y moralmente a aquellos cuatro viejos.

Las ilusiones perdidas es el tópico en “Regreso a casa” en donde el deterioro y el abandono de San Damián funcionan como representación de la propia vida de Carlos. Lo que el pueblo vive en una etapa de decadencia se corresponde con lo que el lector está viviendo. Los silencios funcionan como una elaboración de lo que pudo haber sido la vida del protagonista en un espacio como el de San Damián que en la actualidad está en un proceso de decadencia tanto física como moral.

CAPÍTULO CUARTO LA INMERSIÓN EN LOS MUNDOS FICCIONALES DE MUÑEQUITA LINDA

Es característica de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerja en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!

Ernesto Sábato

Los cuentos de *Muñequita linda* tienen un alto potencial para poder captar la atención de un lector que se acerque a sus páginas. Basta pensar en el primer relato de la colección en el que un lector puede verse incitado a proseguir con la lectura para descubrir quién es realmente Muñeca; o en la angustiada historia de “Mi hermano Alberto” en que sufrimos con los personajes que viven una búsqueda al límite de lo que pueden soportar; o en los relatos ambientados en San Damián en donde podemos desplazarnos de acuerdo al mapa mental que elaboramos sobre él. Cada uno de estos ejemplos tienen que ver con los tres tipos de inmersión en los mundos ficcionales que propone Ryan. A continuación desvelaremos los aspectos en que estas ficciones tienen el potencial de sumergir al lector en sus mundos, hacernos partícipes de ellos y devolvernos a la realidad diferentes después de haber “vivido” en ellos. Y como menciona Sábato, revelarnos aspectos sobre la realidad de la cual nos hemos alejado, pero que paradójicamente conocemos más.

4.1 La inmersión espacial en los mundos ficcionales de *Muñequita linda*

Así como Faulkner con Yoknapatawpha, Onetti con Santa María, Rulfo con Comala y hasta García Márquez con Macondo, Jorge Ninapayta ha fundado un territorio ficcional propio: San Damián. Este espacio imaginario particular de las ficciones de Ninapayta aparece en dos relatos emblemáticos, “El Paraíso” y “Regreso a casa”. San Damián es un puerto minero enclavado en las zonas desérticas al sur de Lima, cuyas coordenadas topográficas se relacionan con el mundo “real” a partir de las referencias a la carretera Panamericana y las poblaciones de Poroma, Visambra y Changuillo. Dentro de estas coordenadas se podría plantear que San Damián es una localidad ubicada en la provincia de Nasca. Es importante recalcar que los espacios ficcionales no tienen relación directa con la realidad factual, por tanto, es válido conjeturar que San Damián se relaciona con la localidad nasqueña de San Juan de Marcona solo cuando aclaremos que solo sirve como fuente inspiradora.

En relación al modelo de espacio, según la propuesta de Ryan, se puede establecer un mapa mental de los espacios ficcionales propios de San Damián. La primera descripción directa del narrador de “El Paraíso” refiere que «San Damián es un pequeño puerto minero, rodeado de un desierto salitroso, donde no crece nada; de manera que, para cultivar algunas flores, hay que cavar en los jardines de las casa y rellenar el hoyo con tierra dulce» (28), esto se corresponde con “Regreso a casa”, en donde vemos «jardines vacíos donde no podía crecer nada en la tierra salitrosa» (154). Otro de los puntos que

enmarcan o casi aíslan a este territorio es la acción de las fuerzas de la naturaleza en donde «los vientos terrosos del desierto se apoderan de las calles de San Damián y hay que correr a guarecerse en las casas.» (28); esta imagen también se da en el segundo cuento, «viento terroso que desde el atardecer se había adueñado de las calles y golpeteaba con su arenisca inclemente» (147). Se puede entender que estos detalles los puede reconstruir el lector con la imagen mental que se hace de los lugares en donde la desolación y el aislamiento funcionan como metáforas de las vidas de los personajes que pueblan esos mundos.

Con respecto a la sensación de espacio, Ryan plantea una serie de grados de inmersión. Uno de los aspectos que se puede encontrar en estos dos relatos es la presentación de estereotipos en relación a asociaciones de ideas que provocan referentes como el paisaje marino, el embarcadero, la estación de buses, el camal de reses, el autocine, el local del sindicato de obreros, el salitral, los juegos mecánicos abandonados o el mercado. Este último referente, el de un mercado de provincias, es un escenario que adquiere relevancia en algunos cuentos de *Muñequita linda*. Se presenta cuando el narrador de “El Paraíso” recuerda que de niño deambulaba por el mercado que se presenta como «una enorme manzana de tiendas y pasillos» (30) o el momento culminante de “Regreso a casa” en el que Carlos persigue a una aparición «por los pasillos desiertos, observando a todos lados [...] por entre las rejas del portón; las rejas estaban aseguradas con candados oxidados» (161). Este trasfondo tiene el potencial de provocar la inmersión y adquiere la impronta de espacios propios de un sector popular. Este escenario también aparece y adquiere relevancia en “Mi hermano Alberto”.

El espacio de la playa el Paraíso se presenta paulatinamente de acuerdo a la subjetividad del narrador cuando distingue «una playa blanca, cuya arena brillaba como si tuviera partículas de vidrio» (35), con rocas alfombradas de algas marinas. A continuación la perspectiva adquiere un grado que no se corresponde con lo que habían imaginado: «La playa era una franja blanca de arena fina, con tablas regadas por aquí y allá, botellas medio enterradas, restos de cartones, plásticos» (36). Pero la experiencia desagradable que viven al encontrar una mano amputada cambia radicalmente el foco de su atención con respecto al lugar: «veíamos con claridad detalles que no habíamos advertido: la excesiva basura que flotaba en la sucia agua espumosa que lamía la playa, las tablas y cartones sobre la arena por donde corrían ahora numerosas arañas de mar, y las cuevas amenazadoras que exhalaban un olor a podredumbre» (40). La descripción de los espacios en “El Paraíso” adquiere su particular dimensión de acuerdo a los puntos de vistas que han sido influidos por los factores mentales del narrador protagonista.

En “Regreso a casa” parece que se entrara a un mundo regido por sus propias leyes. La atmósfera de desolación que transmite el relato se puede vivir cuando el narrador menciona que «en esos parajes silenciosos no había agua, ni plantas, salvo unas pequeñas matas achaparradas y cenizas» (149). La sensación un espacio opresivo se presenta desde el inicio: «San Damián parecía haber desaparecido aplastado por la densa oscuridad de la medianoche cuando el ruido de la bocina de barco cruzó el pueblo de un canto a otro» (147). Un espacio específico que transmite sensaciones de decadencia es el local de la antigua cooperativa de consumo en el que se desarrolla la fiesta de la víspera de la procesión al mar. Es un lugar que no ha sido abierto

desde la festividad de la misma fecha del año pasado. A este recinto concurren los vecinos de San Damián en una fiesta “fantasmal” en la cual Carlos termina solo desenchufando los cables del generador de energía: «la noche se desmoronó envuelta en el silencio» (157). El otro espacio fundamental y que tiene un alto potencial de inmersión es el del colegio San Juan. Este ámbito que funciona como un pasadizo a una realidad alternativa adquiere características que manifiestan su estatus de otra realidad. La llave de acceso o la contraseña para esta mundo lo da la imagen de un alumno pequeño que bebía agua de la fuente de la gruta de la Virgen. Esta marca se relaciona con la creencia ya mencionada de que al mediodía las almas salen a beber agua cuando todo es desolación. Los pasos de Carlos entre estos espacios de su pasado marcan el descenso a una realidad de la cual no se cuestiona su naturaleza, sino que se vive para poder resarcir la situación, es decir, para advertir a su otro yo que no parta del pueblo. Aquí las imágenes de Carlos corriendo por los pasillos desiertos del mercado, ante las rejas del portón aseguradas con candados oxidados o dirigiéndose a la agencia de buses abandonada desde hace varios años marcan un recorrido mental que representa lo que es la vida de Carlos ahora: el abandono y la desolación existencial.

En “Mi hermano Alberto” podemos establecer tres ámbitos en donde los agentes ficcionales desarrollan sus acciones y que poseen una fuerte carga semántica: los alrededores del pueblo, la casa familiar y las calles del centro del pueblo. Este es un cuento que sumerge al lector desde las primeras líneas: «Dijeron que en el fondo de la quebrada Las Trancas habían aparecido algunos cadáveres» (105); luego se menciona que los cuerpos están confundidos entre

las rocas, rodeados de riscos y acantilados. Un lugar análogo es recordado por el narrador cuando días antes, este y su madre llegan a un valle cercano al pueblo en donde puede «divisar los cuerpos, diseminados, como pedazos de troncos abandonados» (107). En esa misma escena el narrador nos transmite, mediante un lenguaje poético, sus sensaciones al observar a los familiares que buscan a sus seres queridos: «veía a todos como parte de esos parajes desolados, como si de pronto hubieran quedado convertidos en figuras de piedra, condenados para siempre a permanecer aplastados por los inclementes rayos del sol» (108). En el ámbito de la casa familiar y del pueblo anónimo es en donde se desarrolla con mayor intensidad la carga dramática del relato. Es en la casa en donde la angustia por la ausencia del hermano se hace patente por el narrador: «me quedé solo, en medio del silencio inabarcable de la casa vacía, obsesionado por el crujir del piso de madera a cada una de mis pisadas. Casi podía percibir el aliento inconfundible de la desolación aleteando en los rincones. [...] pero a cada momento me venía el recuerdo de mi hermano» (105). El recuerdo del narrador por el hermano desaparecido conforme pasan los días sin noticias hacen que mencione que «la tristeza y la desolación parecían haberse asentado definitivamente en toda la casa (...) estuve entrando en las habitaciones con mucho cuidado, como si temiera despertar al propio silencio» (109). La casa familiar, con las descripciones del corral, del corredor, de las habitaciones, se llena de una atmósfera angustiante que la ausencia del familiar querido está ocupando paulatinamente. Es en esta intimidad en donde se desarrolla el drama que vive el hermano menor por el recuerdo de Alberto, en este querer encontrar en lo inmaterial lo que la ausencia ha destruido. El tercer ámbito, el del centro del pueblo, es referido

cuando el narrador menciona que unos vecinos del centro dijeron que, la noche que desapareció su hermano, habían escuchado ruidos de vehículos y disparos cerca del mercado. Aquí se da una escena de angustia cuando se dice que «todo había sucedido muy rápido, con la fuerza de un mal viento nocturno (...) Al final, como si nunca se hubiera marchado, el pesado silencio había vuelto a instalarse sobre el pueblo» (106). Aquí también se da un hecho que tendrá mayor fuerza en el desenlace del cuento: «Pero las gentes permanecieron todavía largo rato, apretujadas, temerosas, detrás de sus ventanas, preguntándose si realmente había pasado algo o es que lo habían imaginado» (106). Esta duda, entre lo que ocurre realmente y la imaginación, es un anticipo de lo que ocurrirá en una de las escenas finales del relato. El escenario que enmarca la escena final tiene una carga dramática muy densa; como todas las tardes, la madre y el narrador se dirigen a las calles del centro del pueblo con la esperanza de saber algo del hermano ausente. La escena de ambos entrando al mercado cuando ya oscurecía en esa noche de fin de semana, enfrentándose a la gente que «iba llegando casi en oleadas y con su presencia bulliciosa copaba todos los rincones del mercado» (112) es aún más sintomática cuando madre e hijo van en sentido contrario al de la muchedumbre. Podríamos decir que es como un descenso a los infiernos, como una de aquellas búsquedas que van más allá de la razón. Una de las escenas más conmovedoras es aquella en que ambos protagonistas caminan deprisa, en medio de un mercado que está cerrando, con la angustiosa sensación de desolación que puede provocar toda esa atmósfera de pesimismo y límites de la resistencia humana.

“Por las noches” está ambientado en la ciudad capital y está envuelta en una atmósfera de decadencia y fatalidad. La inmersión se da cuando el narrador presenta al protagonista «observando el techo de su cuarto, altísimo como el de las demás casas de ese viejo barrio» (115). Fundamentalmente, “Por las noches” es un relato que trasunta la sensación de opresión al presentar el casi confinamiento físico y mental del protagonista a su habitación. La sensación de realidad está dosificada en la presentación de pequeños detalles: «Una ventanita pequeña de madera, a gran altura, que se abría o cerraba al tirar de la cuerda, era lo único que iluminaba la habitación» (115). El agujero que abre en la pared funciona como una metáfora de su aislamiento y de su falta de conocimiento: «Estaba satisfecho, a pesar de que sólo podía ver parte de la vereda y de la pista principal y, hacia la izquierda, la base de un farol» (122). Los espacios a donde está confinado el viejo Ramón adquieren la propiedad de distorsionar su sentido de la realidad y por ello crean una atmósfera de opresión y desencanto.

Los tres relatos sobre las relaciones sentimentales están ambientados en espacios típicos de la clase media limeña. En “Desencuentros” se hace referencia a estereotipos sobre una ciudad: el club de bolos, restaurantes, colegios, supermercados, etc. Especial mención merecen las referencias a las casas viejas del centro en donde el narrador y su madre disfrutaban horas juntos: «Entrábamos en las viejas quintas, en casonas con patios de losetas, nos acercábamos a las rejas de fierro forjado y mirábamos discurrir la vida en esos recintos» (46). El otro espacio que adquiere relevancia es el supermercado en las afueras de la ciudad, «un lugar muy concurrido, cerca de la salida que siguen los automovilistas para dirigirse a las playas del sur» (56).

Este espacio en pleno verano y lleno de gente sirve como escenario para el desenlace del relato y marca el final “desencuentro” entre el protagonista y su madre: ella saliendo de la ciudad a la que nunca perteneció completamente y él regresando ya con la resignación y la confirmación de que también estaba excluido del grupo que formaba su madre.

En “Canción” las fiestas de cumpleaños en casas de familias de clase media (la casa de la madrina y de Lucía) se complementan con las referencias al estereotipo de la universidad. La vida universitaria de los jóvenes en donde sienten que se va creando una ilusión que se desarrolla en lugares típicos como bibliotecas, aulas, patios, etc. El ambiente universitario también sirve de marco a “Las cartas”. Aquí el trasfondo connota un estereotipo complementado con las referencias a distritos de clase media como Barranco y aquello que para un lector con una enciclopedia del mundo real puede crear mentalmente y vivir en los paseos del protagonista la lado de Susana por el malecón en la noche y todo lo que ello connota.

En “García Márquez y yo” se hace referencia a las connotaciones de nombres propios para rápidamente establecer atmósferas como el Callao, los puertos de Sudamérica o el Buenos Aires de 1967. En estas rápidos acercamientos se puede colegir las coordenadas por donde se desplazó el narrador protagonista.

“El león de piedra” es el relato ambientado a mayor distancia del referente local establecido anteriormente (Lima, San Damián, provincias) ya que se desarrolla en Pyongyang y Miami. La capital norcoreana se presenta con los estereotipos del orden y la tranquilidad de una visita oficial guiada en donde los invitados son llevados a pasear por «plazuelas con monumentos y jardines,

algunas personas jugando ajedrez sobre mesas de mármol, edificios que parecían recién pintados; todo contribuía a crear una atmósfera de paz y tranquilidad» (129). El posterior viaje y arribo a Miami en donde «Sentía otra atmósfera en ese lugar, más bulliciosa, como dispuesta al jolgorio, comparada con la tranquilidad y el orden de Corea» (144) sirve como oposición a los ambientes en donde días antes el protagonista se desplazaba.

La estrafalaria historia de “Muñequita linda” se desarrolla en ambientes marginales que pueden identificarse con lugares tradicionales y populares de Lima. No se debe olvidar que las referencias a lugares mencionados que existen realmente en Lima no son las referencias exactas, sino que el autor se sirve de ellos para establecer las coordenadas de una Lima posible en la cual se mueven los personajes. Un lector implícito podría proyectar las referencias como Barrio Bajo, la calle Virú, el Parque Botánico, Barrio Acero, calle Espaderos o Mariquitas, etc. Otra referencia es el cementerio Baquijano y Carrillo del Callao, la avenida Mayorazgo, Radio Central. Todas estas referencias topográficas no buscan una exactitud en la geografía textual, sino crear una atmósfera en la cual pueda entenderse las referencias a barrios tradicionales limeños venidos a menos, lugares en donde pueda ser verosímil la historia inaudita de Muñeca y los cuatro ancianos. Ninapayta le ha otorgado un alto grado de verosimilitud en la creación de un espacio casi mágico en donde la esperpéntica historia tenga lógica propia.

4.2 La inmersión temporal en los mundos ficcionales de *Muñequita linda*

En el nivel del discurso, el suspense, base de la inmersión temporal, está controlado por los mecanismos y estrategias que utiliza el autor para divulgar la información. En los cuentos de *Muñequita linda* dichas técnicas son utilizadas eficientemente para poder mantener la atención del lector implícito y hacer que este pueda lograr una inmersión profunda para poder reconstruir mentalmente las ficciones y por tanto vivirlas intensamente. Los mecanismos de los que se vale Ninapayta son variados para lograr aquello que Cortázar llamaba un cuento redondo, el que gane por golpe de efecto o que sumerja al lector en atmósferas que transmitan las sensaciones que el tema del relato pueda plantear.

En relación a los cuatro tipos de suspense que plantea Ryan, podemos encontrar principalmente las dos primeras, justamente las que tienen la potencialidad de lograr una mayor inmersión. Por tanto, en el análisis que plantearemos tomaremos en cuenta principalmente los suspenses del “qué” y del “cómo”, quedando solo en algunas mínimas cuestiones referenciales el suspense del “quién” y el “metasuspense”.

En el cuento “El Paraíso” podemos identificar el suspense del qué en relación a la suerte del protagonista cuando era un niño y fue junto a otros muchachos a aquella legendaria playa llamada el Paraíso. El entusiasmo que provoca al descubrir aquel idílico territorio en «donde uno podría rozar la felicidad con las manos» (32) o el paulatino desvelamiento conforme a la cercanía de aquel lugar lleva a que el niño pueda discernir el paraíso «que allí estaba por fin. Aunque la verdad, no era como lo había imaginado, pero de todas maneras resultaba agradable» (36). Este reconocimiento llega a su clímax cuando realmente llegan a disfrutar de la felicidad: «todo se convirtió en

una especie de fiesta sin trabas en la que todos corríamos de un lado a otro, chillando de alegría, levantando las manos para mostrarlas» (37). Luego de este estado en el que el lector puede establecer un acercamiento al logro de los niños aventureros se llega al desencanto por la irrupción del descubrimiento de una mano humana entre los desechos de la playa que «desbarató el orden asentado en el aire del Paraíso» (39). Justamente ahora esto trastoca la percepción del espacio y de los hechos: «pero de pronto veíamos con claridad detalles que no habíamos advertido: la excesiva basura que flotaba en la sucia agua espumosa que lamía la playa [...] y las cuevas amenazadoras que exhalaban un olor a podredumbre» (40). Esto lleva a que la tensión dramática sufra un golpe de efecto por la suerte del personaje y se arribe a un chasco final a la manera de los mejores cuentos de Ribeyro.

En relación al suspense del cómo en este relato se plantean algunos enigmas. Uno de ellos se refiere a la razón por la que las bolitas de cristal se amontonan en la playa. La propuesta de uno de los niños parece poco lógica al respecto: «Porque es un basural y en los basurales se junta todo, pues» (38). Esto lleva a plantear la naturaleza del relato, si es realista o fantástico. Si profundizamos en la lógica de las acciones encontramos una indeterminación. Otros de los puntos que plantean a través de lo que está detrás las líneas es el caso del motivo por el cual el narrador decide no irse del pueblo del cual desde pequeño tenía la intención de marcharse. Podría plantearse que aquello que le impide marcharse está justamente planteado en la presentación del relato que rememora: el temor a que termine mal en una posible aventura por querer partir de su propio territorio, el que termine como aquella mano amputada perdida en medio de un basural recóndito.

En “García Márquez y yo” el suspense del cómo se plantea desde las primeras líneas, y aun desde el mismo título como bien lo menciona Zavaleta en el prólogo del libro: «leí el cuento “García Márquez y yo”, cuyo título podía indicar, por igual, a un autor presumido o a un devoto de la buena literatura» (7). Ya al comienzo de este cuento se puede establecer el suspense por la manera cómo es que este hombre llega al éxito: «Extraños fueron los caminos que me llevaron hacia la gloria. Ahora que repaso mi vida, puedo apreciarlo con claridad» (63). Conforme el lector va sumergiéndose en las “peripecias” de este anónimo corrector de textos se nos abre la posibilidad de varias opciones que van llegando al momento en que descubre la ausencia de la coma del vocativo en el manuscrito de *Cien años de soledad* y es ahí cuando decide actuar: «Y entonces, pues, ya no me quedaba más que cumplir con mi labor, hacer mi aporte» (66). Ese fue todo el aporte que lo llevó a la gloria, y ahora el lector cae en la cuenta que por el solo hecho de colocar una coma este hombre se considera el coautor de *Cien años de soledad*. Este incidente tan nimio que en la mente del narrador es un gran hecho podría provocar en el lector cierta ironía sobre los mecanismos de compensación de los seres humanos en relación al éxito y a lo que puede ser la vida misma en sus carencias. Podemos comprender que es delgada la línea que separa la realidad objetiva de la mirada tan subjetiva que podemos tener sobre los hechos de una realidad que a veces nos es contraria y por tanto debemos “verla” diferente para no morir en el intento.

En las primeras líneas de “Desencuentros” se plantea la historia del matrimonio de los padres del narrador y la lógica separación por la diferencia de caracteres, «Aunque, probablemente, nadie esperó que fuera porque papá

encontró a mamá con otro hombre» (45). Este suspense del cómo va avanzando a medida que se ve a la madre muy distante de su esposo en relación a sus actividades fuera de casa. Aquí se desvela la manera como la madre del protagonista traicionó a su esposo, con una vulgar infidelidad captada infraganti en la misma casa familiar. Pero este no es el eje principal del relato, sino lo que encamina al suspense del qué en relación a la suerte del protagonista por la relación que establecerá, a partir de aquella infidelidad, con sus padres. El apego del narrador cuando era niño hacia su madre se hace patente cuando menciona que «Hubiera querido irme con ella, decirle a papá que mamá y yo estábamos juntos, que teníamos mucho en común y que, lamentablemente, él no estaba incluido» (53). Justamente esto es lo que conlleva a uno de los desencuentros ya que el niño no vuelve a ver a su madre luego de que esta es expulsada del hogar. El encuentro con la madre se dará dieciséis años después. Es aquí cuando el suspense del qué alcanza el clímax. ¿Qué ocurrirá con el protagonista luego de que se dé este encuentro? Tanta es la impresión por este encuentro que el narrador menciona que «Muchas veces me había imaginado este instante y lo que le diría ni bien la viera [...] En cambio seguí parado ante ella, hablando como dos antiguos conocidos» (59). Luego de este desencanto, el de este último “desencuentro” queda claro para el protagonista del cuento que: «De esa manera se marchó ella, con su familia, con ese grupo del que desde mucho antes de este momento habían estado excluidos todos: papá, mi abuela, tía Camila y —ahora lo sabía— yo también» (61). Al final del cuento, entonces, queda ese desencanto por lo que el protagonista alguna vez creyó poder reconstruir, se cierra un círculo en el que no queda espacio para la esperanza.

En “Canción” el narrador protagonista inicia con reflexiones sobre el reencuentro fortuito con Lucía para plantear el suspense del cómo en base a la relación ambigua que mantuvo con ella hace once años. Los datos que se van dosificando llevan al lector a aquella época en que se conocieron y el enamoramiento del joven universitario. Otro de los suspenses es el que queda en relación a por qué no prosperó la relación amorosa. Esto es lo que el lector debe inferir de acuerdo a los datos sueltos que quedan. A partir de que el lector haya conocido el tipo de relación pasada ahora el centro de atención se dirige al suspense del qué. En este mayor grado inmersivo, el lector puede identificarse por la suerte del protagonista en relación a su encuentro luego de once años y la invitación al cumpleaños de Lucía en casa de esta. La estrategia narrativa de Ninapayta es efectiva al momento de intercalar el relato de la visita a la casa de Lucía en el cumpleaños de su juventud. Aquí se puede entender que la manera de ser de Lucía y del ambiente que la rodea del cual él se siente lejano. En el último fragmento, el lector acude al desenlace en el que el protagonista, con todos sus recuerdos a cuesta, decide que es mejor no entrar y culmina con la excusa de que «por más esfuerzos que yo hiciera, “contaminación” no rimaba con “canción”, de ninguna manera» (85). Queda así resuelto que para este hombre esa contaminación es una manera indirecta de decir que la escala de valores de Lucía adquiere esa connotación.

En “Las cartas” se plantea el suspense del cómo en relación al motivo de la espera de las cartas de Susana. Conforme avanza la narración se va planteando que el narrador, un profesor universitario, ha iniciado una relación amorosa con una bella muchacha. Las idas y venidas de la relación nos van desgajando los datos de las sensaciones que el protagonista va dosificando.

Una vez establecido el motivo del suspense del por qué se pasa a un grado mayor de suspense en relación a la suerte del protagonista. ¿Finalmente, Susana restablecerá amorosa con el narrador? ¿Volverán a estar juntos luego de que él se haya dado cuenta de que de verdad siente algo más profundo por ella que una simple atracción física? Aquí la resolución del destino de las esperanzas del protagonista son deshechas por la negativa de Susana de restablecer la relación: «empezó a desmoronarse el edificio de ilusiones que yo había estado armando durante estas últimas semanas (...) ya no dejaría esta soledad que empezaba a causarme daño» (101). Aquí debería establecerse la alternativa por la suerte de este hombre, pero entonces entra a tallar la suerte de Martita en la que el profesor tiene injerencia directa. Al interceptar la carta de un hijo de Armando Castro en que comunicaba la muerte de su padre, el narrador concluye que «la suerte o lo que fuera no podía ser tan injusta como para hacerle eso a Martita. No podía pasarle eso a ella también» (102) y es así que decide escribir, “crear” una realidad paralela en la que Martita será feliz por las promesas de un futuro venturoso gracias a la fuerza del amor. El final queda abierto, y el lector será capaz de completar el futuro de estos personajes.

En “Mi hermano Alberto” la inmersión temporal se da desde la partida. Al mencionarse la aparición de cadáveres en las afueras del pueblo se crea una situación en la que el lector se pregunta por la suerte de aquellas personas; a continuación la madre busca saber si esas noticias son ciertas; luego el narrador nos informa sobre la desaparición de su hermano y esta sugerencia va creando una atmósfera tensa. A partir de ello se pueden establecer una serie de interrogantes sobre su destino, que a la vez que se avanza el tiempo

se hacen más angustiosas: ¿dónde está Alberto?, ¿su cuerpo es uno de los tantos que aparecen tirados en las afueras del pueblo?, ¿puedo cumplir su plan de irse del pueblo para vivir en un ambiente tranquilo? Todas estas preguntas quedan en el espacio de la indeterminación, las posibles soluciones no se encuentran en el mundo ficcional del cuento y no podemos encontrarlas fuera de él.

Decíamos que la intensidad del suspense es inversamente proporcional al número de posibilidades. En el plano del discurso del narrador el suspense está controlado por las estrategias del narrador para presentar la información. En “Mi hermano Alberto” la tensión se produce por el hecho de que la madre se pueda reencontrar con su hijo. También surge la pregunta de lo que sucederá con la madre si es que el hijo no aparece o si es encontrado muerto. A medida que avanza la narración, las posibilidades de que Alberto aparezca parecen ir decreciendo, entonces la tensión dramática aumenta. La tensión dramática del relato se concentra en un solo día. Los datos ofrecidos por el narrador están muy bien dosificados para crear un relato lineal de búsqueda de la verdad que nos dan cuenta de hechos pasados para así seguir una progresión que tendrá su climax en un desenlace inesperado. Ahora bien, la gradación en la dosificación de las informaciones va creando una tensión en la cual las posibilidades de respuestas positivas a la búsqueda de la madre van decreciendo. El efecto que podría producir el relato se da por esa disposición de los datos precisos para que la tensión narrativa no decaiga. Este cuento con textura implícita y cero obliga a que el lector pueda inferir la información indeterminada y “llenar” los huecos con su imaginación y así poder sumergirse más en el mundo ficcional que propone. El carácter incompleto de este mundo

ficcional cumple a cabalidad su objetivo de plantear un efecto estético en el lector.

En el caso del suspense del “cómo”, un aspecto llamativo es que tanto el narrador como la madre no se pregunten por qué ha desaparecido Alberto. No existe una alusión explícita a que la desaparición del familiar tan querido se haya dado por un agente determinado. Creemos que es uno de los aciertos de Ninapayta, ya que esto hace que su cuento alcance universalidad al plantear que ciertas fuerzas externas indeterminadas han obrado en contra de la suerte de estos seres que han quedado desamparados y para los que ya nada será igual luego de esta experiencia. Por tanto, no importa saber el motivo de la desaparición y por ello la narración se concentra solo en la tensión dramática que provoca la angustiante búsqueda del familiar: solo importa encontrarlo ya sea vivo o muerto.

En “Por las noches” un enigma recorre el mundo ficcional del relato: quién es el que origina el llanto que el viejo Ramón reconoce algunas noches entre sueños. La primera vez en que reconoce este sonido lo hace a la mañana siguiente: «rebuscó en su memoria y halló adormecido el rumor de un llanto: había oído llorar a alguien, ahora lo recordaba, en algún lugar de la casa alguien había llorado durante la noche» (119). El narrador logra que el lector pueda alcanzar un mayor grado de inmersión haciéndonos partícipes del enigma que paulatinamente va aumentando en relación a las posibilidades a la vez que el tiempo narrativo avanza. En tres oportunidades más recuerda aquel sonido del llanto hasta que en la quinta oportunidad logra establecer la resolución del enigma: «Se dijo que esta vez, sin que importara su debilidad, lo iba a averiguar. [...] Entonces sintió que se humedecían sus dedos» (127).

Aquí llegamos a que era él mismo quien producía esos llantos y la inmersión al ser partícipes junto al protagonista de la historia de su situación de sufrimiento es lo que nos lleva a tomar conciencia de su estado. Ahora, el enigma del porqué del llanto queda establecido por el sufrimiento que conlleva todo lo que acumula en las desgracias que le está tocando vivir: «sus ojos lloraban, como por cuenta propia. Por muchas cosas: por lo que pasaba afuera durante las noches, por Lucho, por su hermano que deseaba venir, por el sufrimiento de Flora... y sobre todo, por él, por él mismo» (127). Esta atmósfera de desesperanza llevará al lector al plano de la inmersión emocional.

Lo primero que llama la atención en “El león de piedra” es la razón por la cual Luciano está en un lugar tan distante a su país. El suspense del cómo se establece en relación al motivo del arribo de Luciano a Pyongyang. Paulatinamente la dosificación de información se establece en las razones que explican aquella visita al “corazón del socialismo”. Una vez establecida la resolución de la razón de su visita a Corea del Norte se puede plantear un suspense del qué en relación a lo que sucederá con Luciano en sus intentos de desprenderse del “pesado” obsequio que le han hecho las autoridades norcoreanas. Las acciones de Luciano por “olvidar” este monumento de piedra se deben a lo que podrían pensar sus conocidos cuando llegue a Miami. Pero lo que podría ser un relato cargado de comicidad por parte de este personaje alcanza un inesperado giro que carga de simbolismo a la narración. Queda la incógnita para el lector del verdadero motivo por el cual Luciano pide a voz en cuello por su león de piedra en el aeropuerto. Esto se relaciona con las posibles interpretaciones planteadas anteriormente.

El clima de angustia que envuelve a “Regreso a casa” también plantea la inmersión desde el primer momento. El suspense del qué se sitúa en razón a lo que le sucederá a Carlos a su regreso a San Damián. El inicio sigue los pasos de Carlos en este pueblo en decadencia en relación al reconocimiento de los lugares luego de ocho años que va destilando ante su percepción. Estas descripciones van creando un paulatino acomodo en el mundo ficcional representado que se puede atribuir a una narración realista. Justamente la tensión dramática se produce cuando Carlos se encuentra solo en el pueblo hacia el mediodía. El pasadizo hacia un espacio propio lo lleva a contemplar en la entrada de su colegio en donde vio a un «alumno pequeño que, agachado, con el pecho sobre el borde de la fuente, bebía agua de la gruta de la Virgen» (159). Esto se relaciona con la creencia que tenía desde niño. En una lectura fantástica del relato esto quedaría en la indeterminación. Aquí nos interesa sugerir el suspense del qué en relación a la angustiosa sensación de Carlos al verse a sí mismo cuando era un escolar. Este pasadizo a una realidad no objetiva produce las posibilidades de la imposibilidad de poder advertir a su alter ego de lo que no debiera hacer. Solo queda la resignación por lo que pudo ocurrir.

“Muñequita linda” es diferente a los demás relatos. Tiene unas maneras propias que lo hacen un caso paradigmático. Uno de los principales puntos que puede encontrar un lector implícito es el relativo a quién es realmente Muñeca. Desde el inicio se van dando pistas sobre la naturaleza de este “personaje” y el lector empieza a barajar posibilidades de resolución. Las primeras líneas introducen ya su suerte: «Cuando Muñeca murió—por completo y de la noche a la mañana—, el barrio pareció recobrar para siempre su estatura miserable»

(11). Luego se menciona que la tarde anterior los cuatro viejos la habían enterrado. Y esta información se complementa con que «el amor que ella les había repartido en partes iguales a los cuatro hubiera alcanzado hasta para un regimiento de solitarios» (12). Hasta aquí puede plantearse la naturaleza de Muñequita. Las posibilidades de quien sea realmente esta “mujer” van abriéndose; luego se menciona que Muñeca compartía su vida alternándose con cada uno de los viejos y luego, envueltos en la melodía del bolero “Muñequita linda” Marcos bailaba con ella «“chic tu chic”, su cara perdida entre los cabellos rubios, apretando la cintura —¡ay!, ya no tan estrecha como cuando era más joven— e insistiendo con la rodilla pecaminosa entre las piernas siempre núbiles de ella» (12). La incitación sobre Muñeca aumenta y luego incluso se recuerda que hace trece años ella había ganado el título de Señorita Hermosura Nacional entre otras competidoras. La narración prosigue en analepsis en la cual se refiere la manera como hacen los viejos para conseguir un ataúd adecuado y la tristeza de estos en el velatorio. Otras informaciones dan algunas pistas sobre el enigma de Muñeca al compararla con Nanette, «esa meretriz de plástica baja» (17) y a continuación menciona que «había formado parte de un lote ya acabado, de los que alguna vez se envió a Vietnam para apaciguar los ánimos venéreos de los soldados» (17). Hasta este punto el desconcierto aumenta para un lector por la manera de la presentación de la información. Pero el dato que da una vuelta de tuerca sobre la naturaleza de Muñeca es cuando se menciona que «había llegado al país dentro del maletín de piel de cocodrilo de un contrabandista panameño que venía de Miami» (18) y luego se dice que es «“una hembra de primera, de las fácilmente inflables”, traída de Estados Unidos —nada menos—, ese gran

país» (18). ¿Quién es realmente Muñeca? El lector que hasta ahora podría haberse imaginado o quedado en suspenso sobre la verdadera naturaleza de Muñeca entiende que está ante una muñeca inflable, dato que nunca se menciona explícitamente. Las marcas en el texto ya no dejan duda: «Muñeca era de un material que ya no se usaba, porque justo después de ella se prohibió su libre comercialización, para usarlo sólo en la fabricación de trajes para astronautas de la NASA» (18); y luego de que los cuatro viejos la adquirieron, «La trajeron en una caja de cartón plastificado de 30 x 30 cm. Fueron al cuartito donde dormía Marcos y allí, desesperados por verla crecer, soplaron y soplaron hasta casi dejar la vida en el esfuerzo» (19). El narrador ha ido dosificando los datos de la historia para atrapar al lector sobre el enigma de Muñeca, e incluso puede que en una zona de indeterminación sobre el tipo de relato que está leyendo en el que unos viejos pueden “convivir” con una muñeca inflable.

4.3. La inmersión emocional en los mundos ficcionales de *Muñequita linda*

La inmersión emocional es el fundamento de la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción. Una de las características de los mundos ficcionales de *Muñequita linda* es la presentación de personajes vividos que tienen el potencial de dejar en la mente del lector una marca indeleble por la contundente humanidad que trasuntan. Siguiendo las propuestas de Ryan consideramos que las ficciones provocan cuasiemociones y que por tanto en *Muñequita linda* se producen una multiplicidad de reacciones emocionales para con los personajes que a su vez producen un placer estético.

El potencial de la inmersión personal se dará por el interés del lector con los personajes y esto tiene un alto valor subjetivo. En el caso de los cuentos de *Muñequita linda* se pueden plantear, en líneas generales, ciertos grados de intensidad de acuerdo a las emociones que podrían suscitar en el lector. A continuación detallaremos esos grados de manera decreciente de acuerdo a nuestras subjetivas consideraciones.

Se podría establecer tres ejes temáticos en relación a las posibles respuestas emocionales. Un primer grupo de relatos que provoca una suave resignación por sus personajes de vidas aparentemente tranquilas, pero que por dentro han comprobado la imposibilidad de alcanzar una dicha plena; relatos como “El Paraíso”, “Desencuentros”, “Canción” o “Las cartas” pertenecen a esta línea. Una segunda serie está conformada por relatos como “El león de piedra”, “García Márquez y yo” o “Muñequita linda” trasuntan fuertes dosis de ironía que pueden llegar al esperpento por las anécdotas de los personajes y las vidas que creen vivir; aquí las apariencias se imponen a la realidad objetiva. La tercera línea contiene relatos que están envueltos en una atmósfera de opresión y pesimismo; cuentos como “Regreso a casa”, “Por las noches” o “Mi hermano Alberto” comparten un mundo ficcional en el que la desesperanza se impone a una visión particular del mundo.

Uno de los personajes más sosegados de los cuentos de *Muñequita linda* es el anónimo narrador de “El Paraíso”. La capacidad del autor para crear personajes complejos salta a la vista con este aparentemente tranquilo poblador de San Damián que recuerda un hecho de su niñez. Detrás de esta trivial anécdota lo que parece discurrir son los motivos secretos que tuvo este hombre para no irse del pueblo del cual desde niño ya tenía ansias de partir. La

sensación de tranquilidad, de un remanso de vida apacible que discurre entre el trabajo rutinario y la vida familiar parece predominar sobre aquellos deseos de aventura. Al final lo que ha de quedar al lector es aquella sensación que algo se esconde en los motivos que activan las acciones humanas. Esta suave resignación es un aviso sobre los poderes que tiene la particular visión del mundo para acercarnos a aquel personaje y llegar a compartir con él y tal vez pensar «me quedo añorando otro lugar; un paraíso que quizá —quién puede saberlo—, a pesar de todo este tiempo transcurrido, aún me sigue esperando» (43). La manera tan personal que asume y compensa los anhelos frustrados dejan un relente de suave melancolía y sosiego en la vida apacible.

En los tres relatos sobre relaciones sentimentales trucas, la inmersión emocional se produce con mayor intensidad en los narradores protagonistas. En el caso de “Desencuentros” el tópicos de amor que une al narrador de la historia a su madre provoca una especie de melancolía por las relaciones que no llegan a concretarse. Esto dejaría una carga emocional que no se hace visible sino que el lector puede completar con el grado de identificación que asume con el personaje en cuestión. También hay aquí una suave resignación que se intensifica con el reencuentro luego de tanto tiempo y que establece una sensación de soledad y que concluye que el lector pueda entender que las relaciones sentimentales puedan dejar una marca profunda que de manera inconsciente nos sirvan como mecanismos de defensa para no dar todo de sí en el plano de los sentimientos ya que se corre el riesgo de salir lastimado. Es lo que podemos inferir de esta historia que trasunta sencillez, pero que esconde la riqueza que deja al lector para sumergirnos totalmente en sus mundos ficcionales.

Algo análogo es lo establecido con el protagonista de “Canción”. Aquí también queda la sensación de tenue melancolía por lo que no pudo ser en establecer una relación sentimental lograda. Los recuerdos de este profesor de instituto dejan el camino hacia una cercanía por las vivencias que transmite en relación a Lucía y a su familia. La medida que demuestra este narrador es como una señal de la contención de sus emociones a partir de su propio carácter y del aprendizaje de vida. También aquí lo inconsciente queda como marca de lo que la soledad ha formado en esa suave sensación de no querer comprometerse y de tener la manera sutil de no hacer una tragicomedia por ello,

En “Las cartas” el protagonista tiene un grado mayor de profundidad en relación a lo que espera de los sentimientos. El lector puede estar inmerso en la espera por parte de la respuesta de la exenamorada a la que ama de verdad. Aquí la cercanía se produce por la familiaridad con que nos es referida la historia de amor. Conforme la atención del lector se reparte en el conocimiento paulatino de la historia se puede sentir empatía por lo que siente aquel profesor universitario de literatura. Al final queda la resignación, aquella sensación de amor malogrado por la falta de compromiso o justamente por el carácter propio del protagonista. La sensación de soledad que puede establecerse con respecto a la vida del narrador quedaría compensada con la vuelta de tuerca que da la historia a raíz de la identificación del propio protagonista con Martita, aquella profesora universitaria víctima del destino y para quien el narrador se convierte en quien la hace participar de una realidad alternativa, en la que se ve dichosa por los poderes de la ficción que suplantán a la realidad. Entonces,

aquella soledad sentimental a la que ambos estaban condenados puede verse trastocada por lo que compete a la identificación de lo emocional.

Luciano, el protagonista de “El león de piedra”, se presenta ante el lector como un personaje que provoca cierta empatía por sus intenciones de desprenderse del obsequio que le han infligido. Conforme nos sumergimos en el relato podemos establecer que llegamos a conocer a este pintoresco exdirigente de izquierda que aparentemente ha renunciado a sus convicciones políticas de juventud. Pero lo que plantea una alteración en el lector es aquella posición final de Luciano cuando decide pedir a gritos que le devuelvan su regalo. Aquí lo que puede plantearse es la indeterminación, la ambigüedad, la duda en la que puede sumirnos nuestra contradictoria condición humana. La ironía que trasunta el relato queda como impronta con la que se hace patente el tratamiento del mundo ficcional.

¿Qué tanto podemos parecernos al protagonista de “García Márquez y yo”? las cuasiemociones que pueden producirse se relacionan a ideas como ternura, ironía, sarcasmo, etc. Que aunque contradictorias pueden valer como posibles respuestas de un lector implícito. Si vamos de la mano con las peripecias de este personaje paulatinamente vamos más cerca de este hasta familiarizarnos y plantear aquello que se anuncia en la contratapa de la edición de *Muñequita linda*: «es, antes que todo, una metáfora sobre aquello que tememos ser, no somos y, sin embargo, de alguna manera, imperceptible y vanas, somos». Justamente es aquella respuesta que produciría en el lector. Al terminar este breve relato el lector ha de quedar con una sensación de ironía y tal vez burla, pero también con cierto resquemor por lo que no somos o podemos ser.

Otra de las vetas de las narraciones de *Muñequita linda* corresponde a los cuentos que trasuntan una atmósfera de angustia, desencanto o hasta total entrega a negar la realidad que se vive. Podríamos decir que son los mundos ficcionales en los que una opresiva sensación de desesperanza es el final de aquellas historias de personajes condenados al sufrimiento y a la total resignación. En “Regreso a casa” el lector se ve inmerso en una atmósfera que paulatinamente descubrimos como “sobrenatural” en la que Carlos va sumergiéndose en una metáfora de un descenso a los infiernos. Aquí la soledad existencial y la sensación de abandono va haciéndose presente en los pasos de Carlos por las calles y desiertos de San Damián. Las escenas finales son las que tienen mayor carga emocional al acercarnos tanto a aquella imposibilidad existencial de querer cambiar el pasado, de querer modificar lo ya vivido de acuerdo a la propia experiencia. Las ansias de lo imposible que se deslizan por esta narración pueden dejar al lector aquella sensación de fracaso, de una soledad a la que estamos condenados los seres humanos bajo una perspectiva pesimista de la vida.

El otro relato que deja una sensación de abatimiento y desesperanza es “Por las noches”. Aquí el deterioro, la vejez y el dolor físico sirven como contexto para una historia de sufrimiento por la crisis corporal y emocional a la que ha sucumbido el viejo Ramón. El encierro causado por sus dolencias físicas así como las expectativas por la suerte del nieto desaparecido, la crisis económica... van acumulándose también a un lector que viva junto a este anciano jubilado los pasos con que recorre esta habitación de este barrio venido a menos. La tristeza y la desolación son el saldo de este relato que nos advierte sobre la dura realidad a la que muchos seres están condenados.

En “Mi hermano Alberto” encontramos a uno de los personajes más dolientes de los mundos ficcionales de Ninapayta: la madre de Alberto. Esta mujer se presenta como un ser al que la tragedia acecha: «fue avanzando desesperada, todo su cuerpo en tensión y como a punto de desmoronarse en el instante en que se topara con la desgracia» (107), con «la tristeza profundamente arraigada en su rostro» (108). Estos rasgos trágicos del personaje tienen un alto potencial para poder provocar *cuasiemociones* en el lector. Emociones y sensaciones como la angustia, la desesperanza, la resignación, el dolor por la tragedia ajena, etc. Todo esto dentro de los límites de una ficción literaria que nos acerca a los abismos de un dolor humano tan universal, pero que a la vez nos produce cierta fruición, un placer estético mientras estamos sumergidos en esos mundos ficcionales que nos han atrapado y que por unos minutos nos han arrancado de la vida real. La presentación de personajes sufrientes a los que fuerzas desconocidas han golpeado en lo más querido nos hace reflexionar sobre el dolor que puedan padecer. Estos personajes pobres en un ambiente rural que parece que tienen como único patrimonio la fuerza que los une. En esta familia, el hermano mayor aparecería como la imagen de protección, de alguien que los podía sacar de ese lugar para llevarlos a un ambiente tranquilo. Y es justamente esa persona quien les es arrancada de su tranquilidad.

Lo que “Muñequita linda” deja es la sensación de la conmovedora y a la vez esperpéntica historia de los cuatro viejos pobres y Muñeca, todo esto rodeado, incluso, de un barrio que ve en ella y en su historia un motivo de orgullo propio. La soledad, el deterioro, el abandono o la miseria recorren este cuento, pero bien atenuados por las estrategias narrativas del autor que la

cargan de una ironía. Al final de la lectura, ha de quedar un relente de la condición humana y de los extremos a los que se puede llegar en caso de un abandono tanto físico como moral.

CAPÍTULO QUINTO UNA POÉTICA DE LA FICCIÓN IMPLÍCITA EN MUÑEQUITA LINDA

La literatura ha tenido una manera de relacionarse con la ficción, de imponer los límites mismos de lo real y verdadero y en los casos extremos y lúcidos de los grandes autores como Cervantes, o G. García Márquez, de ironizar sobre esos límites.

José María Pozuelo Yvancos

La formulación de que las ficciones literarias se relacionan con aspectos propios de la teoría de la ficción puede encontrarse en algunas obras emblemáticas que en sus mismos dispositivos estructuradores se ponen de manifiesto. Algunos de los ejemplos en los que se tematizan cuestiones o categorías fundamentales de la ficción —como el *Quijote*, *Cien años de soledad*, Borges, Cortázar, Unamuno, etc.— demuestran los límites y los alcances de la ficción en los mismos mundos ficcionales. En el caso particular de *Muñequita linda* consideramos que se resuelven, en la misma construcción de sus mundos narrativos, múltiples aspectos de la teoría de la ficción. Es decir, encontramos en *Muñequita linda* ejes que estructuran un aspecto fundamental: los límites entre las *ficciones* y la *vida*. Esta relación, que formulamos en el título del presente trabajo, es uno de los principales aportes de la poética ninapayteana en el ámbito literario.

Siguiendo la analogía que establece Vargas Llosa (2001: 231-235), con respecto al aporte de un creador en el campo del arte, consideramos que en Ninapayta se conjugan los tres ingredientes para hacer de una obra artística una obra que realice un aporte a su tradición: oficio, ideas y cultura. El aporte de Ninapayta arranca desde su oficio narrativo en el que es considerado un orfebre del cuento y un virtuoso de la prosa; esto se ve en su destreza técnica para elaborar mundos ficcionales muy bien contruidos. El segundo ingrediente se refiere a las ideas, a la originalidad del autor para crear mundos ficcionales tan propios en los que se puede percibir un estilo propio aun debajo de su variedad de registros. El tercer factor es el aporte que la obra de Ninapayta hace a la cultura, es decir, la manera cómo enriquece la tradición literaria. Relatos paradigmáticos como “Muñequita linda”, “García Márquez y yo” deben ser complementados con “Mi hermano Alberto”, “Las cartas”, “Regreso a casa” o “Desencuentros” en los que se transmiten cuestiones fundamentales de los límites de las ficciones que se imponen los personajes para poder enfrentar de mejor manera la vida que les ha tocado en suerte. Es aquí en donde se encuentra el aporte de Ninapayta, en el que en su misma obra ficcional se plantean aspectos que desarrolla en una poética de la ficción.

Aplicamos el viejo concepto de Poética, rescatado por Lázaro Carreter (1976: 9-30) y que tiene características propias que lo deslindan de otros términos y otras definiciones³². Ya desde Aristóteles, en su famoso tratado, se toma el concepto de Poética que ha adquirido diversos matices y redescubrimientos en los estudios literarios. El acercamiento que realizamos es sobre el mismo hacer del escritor, sus técnicas, procedimientos, instrumentos

³² Tales como Retórica, Estilística, Semiótica o Crítica literaria. Además de separar otras definiciones como Teoría literaria o Estudios de la lírica.

materiales, medios y supuestos de la acción de la creación literaria. Además tomamos en consideración lo que menciona Garrido Domínguez cuando menciona que «uno de los problemas centrales de la ficción es sin duda el del tipo de relaciones que median entre realidad y ficción y en qué nivel se establecen» (195). El teórico español plantea que la narrativa desde el Quijote se ha ido tematizando de manera implícita y explícita cuestiones y aspectos o categorías centrales de la ficción. También lo menciona Pozuelo Yvancos cuando sostiene que «la literatura tiene un particular modo de relacionarse con la ficción y de proponer ella misma una poética, implícita siempre, muchas veces explícita» (151). Ambos estudiosos analizan casos emblemáticos en los que se trasuntan una poética de la ficción en la misma construcción de sus mundos ficcionales.

Estructuraremos el presente capítulo en dos apartados. En primer lugar, tomaremos en cuenta algunas de las propias declaraciones de Ninapayta, brindadas en algunas entrevistas, en relación a las particularidades de su obra literaria. A continuación nos centraremos en el desvelamiento de una poética de la ficción implícita en los cuentos que conforman *Muñequita linda*.

5.1. ¿Por qué las ficciones literarias?

Las preguntas que se pueden plantear en relación a lo que es la ficción literaria, sus motivaciones, sus funciones, sus alcances y límites han sido respondidas de alguna manera por Ninapayta a lo largo de los años en que aparecía su obra literaria. Es pues, una poética de la ficción explícita que el propio autor ha abordado y que nos pueden dar luces sobre su quehacer

literario para posteriormente plantear una poética implícita en sus propios mundos ficcionales.

Un primer aspecto se relaciona a las motivaciones que llevaron al autor a publicar los cuentos que tenía dispersos en forma de libro. En 1998, a raíz de ganar el Premio Juan Rulfo con “Muñequita linda”, Ninapayta brindó su primera entrevista; aquí ya anuncia que tiene «varios cuentos pero todos de distintos tratamientos, algunos psicológicos, otros realistas o simbólicos, entonces mi duda es como reunirlos en un solo libro bajo un mismo estilo. Quizá lo mejor sea hacer una reunión de todos ellos en una muestra» (Castro). También menciona que desde hace diez años en su círculo de amigos se anunciaba la edición de sus cuentos en un libro. Esto ocurriría dos años después con la aparición de *Muñequita linda*; aquí reitera que sus cuentos «no constituían un libro, en el sentido tradicional del término, con homogeneidad de estilo, de tema, etc. Finalmente decidí publicar como muestra representativa de lo que he estado escribiendo en estos años» (Escribano). En 2004, afirma que en su época universitaria la recomendación de los profesores de literatura era que un libro de cuentos debería estar unido por una afinidad temática o de estilo³³; pero «*Muñequita linda* aparece como una muestra de lo que hacía hasta hace unos años, un libro en donde no hay un común denominador. Mi idea de publicar sale a partir de que los estaba revisando mucho y eso no me permitía avanzar en otros proyectos» (Izquierdo Q.). A partir de estas tres afirmaciones podemos establecer que, según los patrones literarios de Ninapayta, la aparición de *Muñequita linda* no correspondía a un libro homogéneo ni en lo temático ni en el estilo; se trataría solo de una muestra de lo que había escrito

³³ Recuérdese que algunos de los principales docentes de Literatura de la etapa universitaria de Ninapayta fueron Carlos Eduardo Zavaleta, Antonio Gálvez Ronceros y Edgardo Rivera Martínez.

en esos años. A pesar de lo que menciona Ninapayta, o incluso por ello mismo, sobre la heterogeneidad de los relatos “reunidos” en *Muñequita linda* —en los que hay una variedad de estilo, ambientación, tópicos, personajes, lenguaje, etc.— proponemos que un eje fundamental es el que organiza, en un nivel profundo, los relatos del libro. Queremos decir que no solo la ficción como tema, sino como noción aplicada en sus diferentes manifestaciones es lo que unifica los relatos. Por ello planteamos una poética de la ficción implícita en *Muñequita linda*.

Otra de las consideraciones de la poética ninapayteana se relaciona con el estilo propio en sus cuentos. Una respuesta que da, ante las consideraciones de que sus cuentos tienen una narración lineal a la manera decimonónica, es que «cada historia exige una manera determinada de ser contada, es decir, la manera adecuada para que cause un efecto estético en el lector. Si tiene que ser decimonónica [...] pues ésa será la manera y no otra, y hay que hacerlo. En algunos otros cuentos la historia exigía una manera medio esperpéntica» (Escribano). Esta propuesta se complementa con otra brindada cuatro años después: «creo que cada historia necesita que el autor encuentre la manera adecuada de contarla» (Izquierdo Q.). Aquí ejemplifica el caso de “Muñequita linda” en el que el estilo de la primera versión era psicológico y realista; pero la segunda versión se decantaba por el humor negro semirrealista en el que encontró el tono adecuado a la esperpéntica anécdota de los viejos y la muñeca inflable. Por ello, en la misma entrevista afirma que «el tema sugiere la estrategia narrativa y la extensión misma del cuento» y que trata de «sacarle partido a las estrategias que hay en torno del acto de escribir para que un tema sea eficaz y cause un efecto determinado en el lector». En 2007 afirma que «la

forma de tratar el material narrativo dándole un registro realista, fantástico, esperpéntico etcétera, son formas de plasmarlo, nada más» (Izquierdo Q.). Estos argumentos se condicen claramente con la heterogeneidad de registros de los diez cuentos de *Muñequita linda* que obedecen a la coherencia entre fondo y forma; y que no se adhieren a una corriente específica de la literatura y el cuento. Lo que importa fundamentalmente es la coherencia de los elementos narrativos (categorías) y la textualidad para alcanzar la inmersión del lector por intermedio de un efecto estético. Finalmente es necesario apuntar que en 2011, Ninapayta responde ante la interrogante de un estilo propio que todo escritor va adquiriendo con el tiempo: «creo que tengo uno, un estilo que parte del cuento “Muñequita linda”, y con el que he estado escribiendo últimamente. Un estilo con un cierto humor que me sirve para contar historias que en el fondo son medio patéticas» (Pérez). Esto se relaciona con las truculentas historias de los cuentos posteriores como “La hermosa Berta” (2005) y “Hechicera” (2009), la novela corta *La bella y la fiesta*; y de alguna manera el libro póstumo *El arte verdadero y otros cuentos* (2016).

En relación a la dimensión antropológica y cognitiva de las ficciones literarias se pueden tomar las afirmaciones de Ninapayta con respecto a la función de la literatura. Una primera aproximación la hace en 2000 cuando menciona que «de manera directa o alambicada, la literatura sirve para hablar del ser humano, de la condición humana» (Escribano). Esta se relaciona directamente con el enfoque antropológico de las ficciones y los poderes de la literatura por desvelar aspectos trascendentales de nuestra condición. Ninapayta complementa que: «trato de que mis cuentos, aunque no de manera explícita, enfaticen esta condición humana, y nos obliguen a preguntarnos qué

estamos realizando en la vida, para qué hemos venido a este mundo, qué podría justificar nuestras existencias particulares». Consideramos que este planteamiento es uno de los ejes que articulan el quehacer literario de nuestro autor y que por ello mismo sus mundos ficcionales adquieren un estatus en el que la literatura es uno de los mejores medios para descifrar nuestra muy particular condición humana. La otra afirmación de Ninapayta con respecto a la función de la literatura la brindó en 2007 al mencionar que «cuando escribo siento la necesidad de transmitir la condición humana, luego tengo la necesidad de poner énfasis en aspectos significativos de la vida cotidiana, que ayude al lector a tener una visión global de la realidad» (Limachi). Estas dos declaraciones sirven para corroborar lo que en sus propios mundos ficcionales el autor ha planteado, el que la literatura cumple funciones trascendentes que tienen que ver con los desvelamientos de los sentidos humanos que nos son tan propios, y a los que se llega solo con la buena literatura, la que está hecha de las más hondas motivaciones existenciales.

5.2. Las ficciones y la vida

Las ficciones que los personajes ninapayteanos imponen a sus vidas, en la cual pueden compensar de alguna manera lo que la realidad les negó, es una muestra de los mecanismos y fines de las ficciones en la realidad. *Muñequita linda* es una muestra de estos aspectos en su variedad y versatilidad, y en sus sutilezas y complejidades. A continuación presentaremos los cuentos en donde se puede hallar una poética de la ficción implícita. Al hacer esta propuesta volveremos, en algunas ocasiones, sobre aspectos ya tratados en apartados anteriores.

Un primer aspecto de una poética implícita en los mundos ficcionales de *Muñequita linda* se refiere a la manera cómo es que los seres humanos “vivimos” una ficción. Esto se resuelve en los mismos cuentos de Ninapayta en la forma en que los personajes afrontan la realidad que les ha tocado vivir mediante las ficciones que se han creado para compensar sus carencias. Esto sirve como una metáfora de la necesidad de las ficciones en los seres humanos; tanto en la producción de los creadores de mundos posibles alternativos en el que proyectan sus íntimas necesidades como en los consumidores que muchas veces parecen “salirse” de los límites de la realidad para sumergirse en esos mundos ficcionales y permanecer allí mientras dure la ficción que viven.

En “Muñequita linda” se manifiesta de manera más directa cómo es que los personajes viven una ficción, en la que la felicidad amorosa y la recuperación de glorias pasadas han marcado sus vidas. Aquí interesa señalar la instauración por parte de los personajes, los cuatro viejos y los vecinos de Barrio Bajo, de un mundo posible en el que una muñeca de plástico puede “convivir” con aquellos seres marginales en espacios depauperados. Este hecho simboliza la manera cómo una ficción puede imponerse a la realidad, desde la tan particular perspectiva de los personajes, a la manera del quijotismo. También representa el grado de inmersión en los mundos ficcionales que podría tener un lector al desligarse totalmente de la realidad desde la que se encuentra o, en términos de Ryan (2004), caer en el cuarto grado de inmersión, el de la adicción en la que se da la pérdida de la capacidad para distinguir entre mundos textuales y el mundo real (síndrome de Don Quijote). Aquí interesa señalar la manera cómo es que los personajes han

regresado luego de haber vivido aquel espacio que se parece a un estado en el que los consumidores de ficciones regresan distintos a la realidad en la que vivían: «Cuando Muñeca murió —por completo y de la noche a la mañana—, el barrio pareció recobrar para siempre su estatura miserable» (11) y al final «creyendo también que volvía a sentir eso que había sentido no hace mucho: lo que alguna gente llamaba la felicidad y que ya no sentiría jamás porque el amor, el verdadero amor, se gozaba sólo una vez en la vida» (25). Este paréntesis que ha significado la historia de Muñeca es la del consumo de una ficción y el relente que nos deja, tal como lo menciona Sábato de acuerdo a la función antropológica de la ficción.

Una manera de medir cómo es que los personajes viven una ficción corresponde al auditorio en el que está inscrito el relato de las hazañas de Muñeca ya mencionado en la función de autenticación. Esto funciona como la representación de la inmersión ficcional en la cual los parroquianos que beben en aquel depauperado bar llegan a conmoverse por la historia referida, llegan a sufrir, a lamentarse, a llenarse de orgullo por una historia miserable que se parece a las suyas. Aquí se puede agregar que incluso estos personajes, supuestos vecinos de Barrio Bajo que ya sabían de la historia de Muñeca, puedan llegar a sentir cuasiemociones por la interiorización tanto del drama que llegan a un placer estético acompañado de reacciones emocionales.

“García Márquez y yo” es un relato que se relaciona con el anterior por lo esperpéntico de la anécdota contada. En este cuento el narrador protagonista se crea una ficción gloriosa para resarcirse de lo que es verdaderamente su vida. Aquí interesa señalar el fundamento antropológico de la ficción en la que el creador de ficciones realiza esta actividad para poder extender los límites

que la realidad le ha impuesto, he ahí el punto en que las ficciones pueden extender, completar o compensar nuestras carencias. Lo que ha hecho este anónimo corrector de textos al vivir negando de manera sobria, según sus propios parámetros, la vida que le ha tocado es representativo de este punto. Las razones que esgrime para construir este mundo glorioso, al igual que en “Muñequita linda”, se relaciona con los planteamientos de Iser (1997) de la configuración dual de la ficción, en la que un primer significado percibido no es el definitivo, pero sí la condición para acceder al verdadero significado. Es decir, lo que las ficciones dentro de las ficciones que nosotros los lectores del mundo real realizamos sobre estos cuentos nos sirven para acceder a un significado más profundo: el de la triste condición de unos seres que viven casi al margen de los estándares de vida de una sociedad que los ha apartado de sus privilegios y que los ha impelido a erigirse ficciones para resarcirse de sus carencias. Allí está presente uno de los sentidos generados por el primer sentido percibido.

Solo con los dos relatos anteriores bastaría para plantear una poética de la ficción en la obra ninapayteana. Pero en otros relatos podemos seguir explorando el alcance de los planteamientos implícitos. Por ejemplo, en “Mi hermano Alberto” encontramos el enfrentamiento que los personajes pueden hacer a la realidad que están viviendo por intermedio de la imposición de una ficción aun a riesgo de quedar presos en aquellas redes engañosas. Siguiendo una de las interpretaciones, en la que la visión de Alberto por parte del narrador y su madre se debe a sus estados mentales alterados, podemos plantear que la irrupción de esa ficción se debe a que la vida desesperanzadora y al límite de la angustia es la única manera que tienen de poder enfrentarse a aquellos

límites. La razón de ser de las ficciones en la vida de los seres humanos se relaciona con los sueños, las esperanzas, los proyectos, etc. Todo ello ha quedado trunco y del estado de negación de la desaparición de Alberto surge esa imposición de una ficción a la vida. Lo que la mente humana puede crear, lo que puede resistir a la realidad es inacabable.

Otro de los aspectos fundamentales de la relación entre las ficciones y la vida es la que se estructura en un relato como "Las cartas". Aquí se fundamenta un aspecto antropológico de la ficción, el de crear una ficción no para que uno mismo pueda "vivir" allí, sino para fundamentar la felicidad del otro. Aquí el protagonista, luego del total desengaño personal en su relación amorosa, decide crear una realidad alternativa en la que Martita, un personaje condenado a la infelicidad en la vida que le tocó, pueda ser dichosa al menos por el tiempo que dure la ficción. Entonces los poderes que tiene la ficción para suplantar la vida adquieren total eficacia porque la ficción creada toma toda la coherencia lógica de una realidad y, por sobre todo, porque está hecha a la medida de las expectativas de quien vive en ellas, o quien las consume. Otro aspecto que trasciende es el hecho de que el creador de la ficción sea un profesor de literatura, alguien que maneje los códigos de las ficciones y que por ello, aunque de manera indirecta, es más sensible a las emociones del otro y a la vez con un mecanismo para compensar su propia desdicha, la de proyectarse en el otro para crear una dicha que se está viviendo porque lo que está en juego no es solo conocer la ficción, sino que vivirla y ser completo allí. Por ello es que aquel hombre demiurgo pueda sentirse pleno con el otro y a la vez consigo mismo porque está observando in situ los poderes de la ficción: «me prometía que, sin importar las dificultades que pudieran surgir, iba a

continuar con esa aventura, con las cartas, hasta cuando fuera posible. Pero en ese momento sólo quería seguir gozando de la alegría de Martita, de este momento de felicidad, que era también el mío» (104). Esta promesa queda como un rasgo en el que el constructor de la ficción es plenamente consciente de la importancia de crear esas vidas alternativas ya que también afecta a su propia felicidad. Las metáforas con un escritor de ficciones literarias quedan establecidas en este paradigmático cuento de *Muñequita linda*.

En “Regreso a casa” los límites de la realidad se han visto socavados por la irrupción de un espacio sobrenatural en el cual se proyecta una realidad alternativa que adquiere el simbolismo de la ficción. El hecho que un hombre pueda “verse” a sí mismo cuando era un adolescente y a sus compañeros de colegio es algo que rompe las leyes lógicas de la realidad, pero justamente es de pleno derecho en la instauración de mundos posibles de la literatura. Pero lo más importante es señalar la manera como el personaje que está “viviendo” esos momentos se relaciona con esa nueva realidad. En primer lugar no se cuestiona su naturaleza sobrenatural, sino que como en el desarrollo de un sueño se sumerge en esos mundos proyectando sus más íntimos deseos, el de prevenir a su otro yo de que no haga lo que el hombre ya vivió porque eso lo haría desdichado. El otro aspecto es que a pesar de la sospecha de la imposibilidad de hacer lo que pensaba prosigue en su intento quedando preso de esa ficción-sueño. Por tanto, el instaurar una ficción dentro de otra ficción para un personaje queda como la relación que establece el ser de la dimensión antropológica de la ficcionalización en el que si bien las ficciones proporcionan al ser humano las posibilidades de auto-extensión, también manifiestan sus limitaciones inherentes. En este juego de espejos es donde el protagonista

queda atrapado por el hecho de haberse asomado a esa posibilidad de extensión, pero ha quedado cautivo de los propios límites de la ficción. Por ello la sensación de fracaso y desolación que ha dejado este acercamiento que la ficción misma ha provocado, pero que no ha podido —no puede— completar plenamente. Entonces “Regreso a casa” representaría la otra cara de la moneda de “Las cartas”, pero no hay que olvidar que la ficción que ha producido y seguirá produciendo el profesor de literatura también tendrá unos límites contra los cuales, en algún momento, ha de chocar la cruda realidad.

“Por las noches” funciona como una metáfora de los anhelos de mundos posibles para poder salir de una realidad desdichada que les ha tocado padecer. Los sufrimientos del viejo Ramón, sus proyecciones por salirse a otra realidad y el reconocimiento del llanto que él mismo provoca son una representación de los límites de la realidad y de la ficción en la vida de los seres humanos. La auto-extensión en las proyecciones que realiza el protagonista buscan crear un espacio en el que puede paliar su sufrimiento: el hecho de imaginar la suerte de su nieto, de su hermano, del barrio, etc.; en última instancia le sirve para entender lo que pasa dentro de sí. Los mecanismos de resolución de aspecto de la vida que la ficción le ha impuesto.

En “El león de piedra” se puede encontrar que los límites entre lo que se es, la vida actual, y se fue, una ficción, sirven de un simbolismo para recuperar su identidad. La vida que cree llevar este retirado dirigente izquierdista aparentemente indiferente a los vaivenes políticos se ven irrumpidos por la aparición del simbolismo del león de piedra. Siguiendo una de las interpretaciones antes mencionadas, aquel objeto representa la vuelta a su pasado que ha creído superado por las actuales circunstancias. La ficción que

aflora a la superficie de su personalidad se ve impulsada por ese león de piedra y es allí donde, muy inconscientemente, por intermedio de la ficción gloriosa que cree haber vivido en su antigua filiación política. Entonces, la ficción que este hombre impone a la realidad lo impulsa a querer reclamar con todas sus fuerzas lo que está creyendo que es suyo.

Un último aspecto sobre las relaciones entre las ficciones y la vida es el relativo a que las narraciones de los personajes sobre hechos de su pasado tienen como función desvelar motivaciones más profundas que quizá ellos mismos no entiendan directamente. Esto sirve como metáfora de la producción de ficciones en las que el creador muchas veces no entiende las razones últimas de la construcción de sus mundos ficcionales. En el caso de “El Paraíso”, “Desencuentros” y “Canción” se pueden encontrar que la referencia de los hechos pasados sirve para explicar algo más profundo, a la manera de la propuesta de Vargas Llosa en lo relativo a la verdad de las mentiras, en las que se expresa una historia que refleja una verdad profunda. Esto coincide con los planteamientos mencionados de Iser de una configuración dual, en el que el primer significado es la condición para acceder a un verdadero significado. En el caso de lo que la anécdota que refiere el narrador en la aventura a la playa el Paraíso, o la historia de la relación de unos padres que se separan o la ambigua relación amorosa con una antigua compañera universitaria sirven para contar lo que no se dice directamente o apenas se sugiere, el de los motivos muy íntimos del accionar de los protagonistas, el de las sutiles complejidades psicológicas que han motivado o detenido a estos personajes en sus vidas. Es decir, las ficciones que han creado en su discurso sirven para entender lo profundo: los motivos que impidieron que el protagonista de “El Paraíso” pueda

cumplir sus deseos de partir de su pueblo; o la explicación de los motivos profundos del narrador de “Desencuentros” para no poder relacionarse con las demás y establecer relaciones estables funciona como un reflejo de lo que ha ido contando; o el protagonista de “Canción” en que manifiesta lo que siente ahora y por qué vive en soledad. Estos tres relatos ejemplifican los medios que las ficciones se sirven para relacionarse con la vida.

Podemos concluir entonces que en la estructuración de *Muñequita linda* están latentes múltiples aspectos de las relaciones entre las ficciones y la vida, de aquellos límites que muchas veces parecen difuminarse en la producción y consumo de ficciones. Jorge Ninapayta resuelve, en algunos de los cuentos emblemáticos de *Muñequita linda*, estas cuestiones de manera implícita planteando así una poética implícita de la ficción.

CONCLUSIONES

1. Los mundos ficcionales de *Muñequita linda* cumplen con las tesis de los mundos posibles ya que son conjuntos de cosas sin existencia real, son variados al máximo y son accesibles desde el mundo real. Además presentan las características de los mundos posibles de la literatura por su naturaleza incompleta, su heterogeneidad y su construcción textual.

2. Un análisis de los mundos ficcionales de *Muñequita linda* mediante sus categorías narrativas pone de manifiesto que los estados iniciales de los cuentos, las interacciones y los sucesos se relacionan estrechamente con los factores mentales de los agentes ficcionales. Las principales características son las vidas solitarias de los personajes que se presentan en una constante retrospectión e introspección así como los mecanismos de la ficción (en sus múltiples manifestaciones) para poder enfrentarse a la vida desdichada que les ha tocado en suerte.

3. La aplicación de las modalidades narrativas a los cuentos de *Muñequita linda* revela el hecho de que la mayoría de sus mundos ficcionales pertenece a modelos realistas y que solo algunos se sitúan en una zona de ambigüedad entre lo natural y sobrenatural. Además que los códigos deónticos se muestran de manera relativa y que la búsqueda de valores y de conocimientos es algo que mueve, en un plano inconsciente, a los agentes ficcionales.

4. La mayoría de los cuentos de *Muñequita linda* presentan una autenticación gradual en el que podemos encontrar narradores protagonistas en primera persona, con toda la carga de subjetividad y limitaciones inherentes. Esto tamiza la información brindada y le da cierta ambigüedad al tratamiento de la narración. En algunos casos la autenticación pertenece a la forma subjetiva de la tercera persona, en el cual el texto emblemático es “Muñequita linda” por la coherencia entre la voz del narrador y la historia narrada.

5. Mediante la función de saturación podemos encontrar que los mundos ficcionales de *Muñequita linda* presentan una economía de medios expresivos en el que se sugiere más que se muestra. Esto lleva a alcanzar una eficacia que da al texto las coordenadas de un contexto, una universalidad, y una ambigüedad llena de sentidos.

6. Los cuentos de *Muñequita linda* tienen un alto potencial para provocar los tres tipos de inmersión, que plantea Ryan, en un lector implícito. Desde la inmersión espacial en la que Ninapayta crea la localidad imaginaria de San Damián, pasando por la inmersión temporal en la que se presenta el suspense del qué y del cómo para finalmente alcanzar una inmersión emocional por la suerte de los personajes que transmiten aspectos esenciales de nuestra condición humana.

7. En los mismos cuentos de *Muñequita linda* se pueden resolver aspectos sobre las nociones de ficción planteando así una poética implícita de la ficción. Es decir, en la estructura misma de los mundos ficcionales de *Muñequita linda* se pueden responder a cuestiones sobre la manera en que los seres humanos vivimos las ficciones, los límites entre realidad y ficción, y las funciones de la ficción.

8. En última instancia, al revisar la recepción crítica de la obra de Ninapayta, en especial *Muñequita linda*, podemos establecer que ha tenido una valoración muy positiva por parte de la crítica especializada. Además de que la aparición de los cuentos del autor se inscribe como una de las más reconocidas de la década del noventa.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

1. Libros del autor

NINAPAYTA, Jorge. *El arte verdadero y otros cuentos*. Lima, Peisa-Esan, 2015.

----- *La bella y la fiesta*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 2005.

----- *Lima en el ensayo literario*. Lima, La Casa de Cartón, 2013.

----- *Muñequita linda*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 2000.

2. Traducciones de cuentos del autor

----- *Bambolina bella e altri racconti*. Rimini (Italia), Raffaelli Editore, 2007 [traducción de Gabriella De Fina].

3. Cuentos del autor en libros compilatorios

----- "El Paraíso". En Gabriela Falconí y Carlos Yushimito (comp.), *Cuento. Ecuador-Perú 1998-2008*. Lima, Embajada del Ecuador en Perú-Sic, 2009: 250-262.

----- "García Márquez y yo". En Caretas (comp.), *13 años de los mejores cuentos de las 1,000 palabras*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995: 283-286.

----- "García Márquez y yo". En Caretas (comp.), *Lo Mejor, El cuento de las 1,000 palabras*. Lima, Editora Novolexis, 2008 [tomo 2]: 39-42.

----- "García Márquez y yo". En Antonio González Montes (comp.), *Periocuentos peruanos. El periodismo como tema literario. Antología*. Lima, Ximena, 1997: 142-147.

----- "García Márquez y yo". En Ricardo González Vigil (comp.), *El Cuento Peruano 1990-2000*. Lima, Petróleos del Perú, 2001: 635-638.

----- "Las cartas". En Premio Copé, (comp.), *Fuego y los cuentos ganadores del Premio Copé 1996*. Lima, Copé-Petroperú, 1997: 127-141.

----- "Mi hermano Alberto". En U.N.M.S.M. (comp.), *Siete cuentos para Borges. I Concurso Literario de Cuento "Jorge Luis Borges 1987"*. Lima, U.N.M.S.M., Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1988: 5-14.

----- "Mi hermano Alberto". En Juan Antonio Bravo (comp.), *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*. Lima, Banco Central de Reserva, 1997: 212-221.

----- "Muñequita linda". En Concurso de cuento Juan Rulfo (comp.), *Maribel bajo el brazo*. Santiago de Chile, LOM, 1999: 63-72.

----- “Muñequita linda”. En Ricardo González Vigil (comp.), *El Cuento Peruano 1990-2000*. Lima, Petróleos del Perú, 2001: 639-648.

----- “Muñequita linda”. En Carlos Garayar (comp.), *25 cuentos peruanos*. Lima, Peisa, 2001: 323-333.

----- “Muñequita linda”. En Ricardo Sumalavia (comp.), *Las fábulas mentirosas y el entendimiento*. Lima, PUCP, 2002: 259-269.

----- “Muñequita linda”. En Seymour Menton (comp.), *El cuento hispanoamericano. Antología crítica histórica*. México, Fondo de Cultura Económica, 8ª ed., 2005: 577-586. [7ª ed., 2003]

4. Cuentos del autor en revistas

----- “Desde la otra orilla”. *More Ferarum*, 3 (1999): 9-18.

----- “El final de la ruta”. *Qlísigen*, 8 (1994): 31-33.

----- “El paraíso”. *Lienzo*, 20 (1999): 263-277.

----- “García Márquez y yo” [El Cuento de las 1,000 Palabras]. *Caretas*, 1343 (1994): 68-69.

----- “Hechicera”. *Escritura y pensamiento*, 25 (2009): 65-72.

----- “Hechicera” [fragmento]. Suplemento *El Dominical* de *El Comercio* (Lima), 3 de enero de 2016: 13.

----- “La hermosa Berta”. *Hostos Review. Destellos digitales: escritores peruanos en los Estados Unidos*, 3 (2005): 47-55.

----- “La reina de los hombres”. *Escritura y pensamiento*, 7 (2001): 157-168.

----- “Mi hermano Alberto”. *Fin de siglo*, 3 (1988): 27-33.

----- “Muñequita linda” [cuento premiado en el concurso Juan Rulfo, 1999]. *La Casa de Cartón OXY*, 18 (1999): 60-64.

5. Cuentos del autor en Internet

----- “Canción”. *Versiones*, 41 (diciembre 2001/enero 2002). Recuperado de: <<http://www.oocities.org/versiones.geo/ver41jninaypata.htm>>

----- “Desencuentros”. *Versiones*, 39 (agosto/setiembre 2001). Recuperado de: <<http://www.reocities.com/versiones.geo/ver39jninapayta.htm>>

----- “El león de piedra”. *Versiones*, 37 (abril/mayo 2001). Recuperado de: <<http://web.archive.org/web/20091023043309/http://geocities.com/versiones.geo/ver37jninapayta.htm>>

- “El Paraíso”. *Versiones*, 38 (junio/julio 2001). Recuperado de:
<<http://www.oocities.org/versiones.geo/ver38jninapayta.htm>>
- “García Márquez ed io”. *Margini*, 3 (2015). Recuperado de:
<<http://www.navarraeditore.it/component/content/article/29-anteprema/119-anteprema-margini-3.html>>
- “García Márquez y yo”. *Versiones*, 40 (octubre/noviembre 2001).
Recuperado de:
<<http://web.archive.org/web/20091022095110/http://geocities.com/versiones.geo/ver40jninapayta.htm>>
- “García Márquez y yo”. *Ascot Perú* (2012). Recuperado de:
<<http://www.asociaciondecorrectores.org.pe/garciamarquezyyo.html>>
- “García Márquez y yo”. *Letra salvaje*, blog de Gabriel Rimachi Sialer (23 de abril de 2012). Recuperado de:
<<http://rimachisialer.blogspot.com/2012/04/feliz-dia-del-libro-los-que-saben-lo.html>>
- “García Márquez y yo”. *La mula.pe*, (19 de abril de 2014). Recuperado de:
<<https://redaccion.lamura.pe/2014/04/19/el-correktor-de-garcia-marquez-un-cuento-de-jorge-ninapayta/jorgefrisancho/>>
- “García Márquez y yo”. *Revista Temporales*, MFA Escritura Creativa en Español NYU (10 de mayo de 2015). Recuperado de:
<<http://www.revistatemporales.com/2015/05/10/garcia-marquez-yo-3/>>
- “Hechicera”. *Imán(hattan)*, 1 (2010). Recuperado de:
<www.nyu.edu/pubs/imanhattan/numero1/jorge-ninapayta.php>
- “Las cartas”. *Versiones*, 42 (febrero/marzo 2002). Recuperado de:
<<http://web.archive.org/web/20091023001728/http://geocities.com/versiones.geo/ver42jninaypata.htm>>
- “Las cartas”. *Los noveles*, 17 (julio-agosto 2004). Recuperado de:
<www.losnoveles.net/pjninapayta.htm>
- “Mi hermano Alberto”. *Versiones*, 35 (diciembre 2000/enero 2001).
Recuperado de:
<<http://www.oocities.org/versiones.geo/ver35jninapayta.htm>>
- “Muñequita linda”. *Versiones*, 43 (abril/mayo 2002). Recuperado de:
<<http://web.archive.org/web/20091022205300/http://geocities.com/versiones.geo/ver43jninaypata.htm>>
- “Por las noches”. *Versiones*, 44 (junio/julio 2002). Recuperado de:
<<http://web.archive.org/web/20091023001733/http://geocities.com/versiones.geo/ver44indice.htm>>

----- “Regreso a casa”. *Versiones*, 36 (febrero/marzo 2001). Recuperado de:
<<http://www.oocities.org/versiones.geo/ver36jninapayta.htm>>

6. Artículos

----- “Reseña de *Los vestidos de una dama* de Alonso Cueto”. *Página oficial de Alonso Cueto*. Recuperado de
<http://www.alonsocueto.com.pe/p_vestido_dama_jorge_ninapayta.html>

----- “Inquisición de indios”. *Cambio*, 29 (1986): 28-29.

----- “La irrupción de lo sobrenatural. Comentario a *Cuando hayamos partido* de Jorge Rivera Martínez”. *El Comercio* (Lima), 7 de enero de 2001: c9.

----- “Vargas Llosa y el boom de la novela latinoamericana”. *La Casa de Cartón OXY*, 8 (1996): 2-9.

----- “Vargas Llosa y el boom de la novela latinoamericana”. En Néstor Tenorio Requejo, *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima, Arteidea, 2001: 53-59.

7. Entrevistas al autor

CASTRO OBANDO, Patricia. “Ganar un concurso no determina a un escritor”. *El Comercio* (Lima), 19 de diciembre de 1998: c12.

ESCRIBANO, Pedro. “La crítica a veces desconcierta”. *La República* (Lima), 14 de enero de 2000: 19.

IZQUIERDO Q., Francisco. “Entrevista con Jorge Ninapayta”. *El hablador*, 5 (2004). Recuperado de: <www.elhablador.com/ninapayta.htm>

----- “Escribir cuentos no te capacita para el proyecto de una novela”. *La Primera* (Lima), 21 de enero de 2007: 17

LIMACHI, Juan. “Hablando con Ninapayta en Queens”. Blog *Espacio abierto*, 16 de febrero de 2007. Recuperado de:
<<http://www.blogster.com/espacioabierto/hablando-con-ninapayta>>

PÉREZ ESPINOZA, Roxana. “Entrevista al escritor nasqueño Jorge Ninapayta”. Blog *Noticias de Nasca del Perú*, 13 de junio de 2011. Recuperado de:
<<http://noticiasdenascadelperu.blogspot.com/2011/06/cultura-entrevista-al-escriptor-nasqueno.html>>

Secundaria

1. Estudios sobre el autor

“Buena muñeca: Jorge Ninapayta reúne sus primeros (y premiados) cuentos”. *Somos*, revista de *El Comercio* (Lima), 2 de setiembre de 2000: 57.

AGREDA, Javier. “Crítica: Muñequita linda”. Suplemento *Domingo* de *La República* (Lima), 17 de setiembre de 2000: 31.

----- “La herencia literaria del gran cuentista peruano”. *El montonero.pe.*, junio de 2014. Recuperado de: <<http://elmontonero.pe/cultura/2014/06/jorge-ninapayta-nazca-1957-lima-2014/>>

CEFERINO, Jorge. “El amor suplementario en ‘Muñequita linda’ de Jorge Ninapayta”. Blog *El horizonte de saberes* (diciembre de 2014). Recuperado de: <<http://saberjrc.blogspot.com/2014/12/el-amor-suplementario-en-munequita.html>>

COX, Mark. “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 68 (2008): 227-268.

ESCRIBANO, Pedro. “Murió Jorge Ninapayta de la Rosa, un virtuoso del cuento peruano”. *La República* (Lima), 9 de junio de 2014: 25.

----- “Las duras muecas del fracaso”. *La República* (Lima), 23 de enero de 2015: 29.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “Prefazione”. En Jorge Ninapayta, *Bambolina bella e altri racconti*. Rimini (Italia), Raffaelli Editore, 2007: 5-7.

----- “La pluma magistral de Jorge Ninapayta”. *Exitosa* (Lima), 27 de diciembre de 2015: 14.

FERREIRA, César y GÓMEZ-OCAMPO, Gilberto. “20th Century Prose Fiction: Andean Countries”. En Lawrence Boudon (ed.), *Handbook of Latin American Studies v. 60*. Texas, University of Texas, 2005: 531-543.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Jorge Ninapayta”. En *El Cuento Peruano 1990-2000*. Lima, Petróleos del Perú, 2001: 632-633.

----- “Recuento narrativo del 2000”. *El Comercio* (Lima), 4 de enero de 2001: c6.

----- “Realismo y fantasía”. *Caretas*, 2416 (2015): 65.

----- “Summa Literaria”. *Caretas*, 2417 (2015), xx.

----- “Un año en libros”. *Poder* (enero de 2016), xx

- GÜICH RODRÍGUEZ, José. "El arte verdadero y otros cuentos". *El Comercio* (Lima), 15 de febrero de 2016: c6.
- LLAQUE, Paul. "Los cuentos magistrales de Jorge Ninapayta". *Buen salvaje*, 12 (2014): 23.
- "Muere el gran escritor Jorge Ninapayta". *La mula.pe*, 8 de junio de 2014. Recuperado de: <<https://pllaque.lamula.pe/2014/06/08/muere-el-gran-escritor-jorge-ninapayta/pllaque/>>
- "*El arte verdadero y otros cuentos*, de Jorge Ninapayta". *La mula.pe*, 21 de septiembre de 2015. Recuperado de: <<https://pllaque.lamula.pe/2015/09/21/el-arte-verdadero-y-otros-cuentos-de-jorge-ninapayta/pllaque/>>
- "Influencias, temas y hazañas de *El arte verdadero y otros cuentos*". *La mula.pe*, 27 de noviembre de 2015. Recuperado de: <<https://pllaque.lamula.pe/2015/11/27/influencias-temas-y-hazanas-de-el-arte-verdadero-y-otros-cuentos-version-escrita-de-mi-intervencion-en-la-presentacion-del-libro/pllaque/>>
- MARTOS, Marcos. "Gemas literarias. *Muñequita linda*". *Debate*, 111 (2000): 72-73.
- "Reseñas. *Muñequita linda*". *Escritura y pensamiento*, 6 (2000): 207-208.
- MENTON, Seymour. "Munequita linda. Book review". *World Literature Today*, Oklahoma, University of Oklahoma, Vol. 75, 1 (2001): 178-179.
- PRADO, Agustín. "Las vidas ficticias de los solitarios". *Ajos & Zafiros*, 3-4 (2002): 245-246.
- "Ninapayta de la Rosa, Jorge". En Carlos Milla Batres (ed.), *Diccionario Biográfico del Perú Contemporáneo*, [tomo 2], Lima, Milla Batres, 2004: 15-16.
- RABÍ DO CARMO, Alonso. "Canon que va, canon que viene. Encuesta: las novelas y libros de relatos peruanos más importantes del período 1990-2010", *Buen Salvaje*, 10 (2014): 16-17.
- RUIZ AYALA, Iván: "Perú: La década de la barbarie. Pesimismo y acrimonia en los cuentos de Jorge Ninapayta". *Georgia College* (2003): 159-177. Recuperado de: <www.ajlas.org/v2006/pdf.>
- "Modificación de referentes en el imaginario nacional peruano (dos relatos esperpénticos de Jorge Ninapayta)". *Hostos Review. Destellos digitales: escritores peruanos en los Estados Unidos*, 3 (2005): 292-297.

TORRES, Camilo. "Lanzamiento de actualidad: Elogio de la decadencia". Suplemento *El Dominical de El Comercio* (Lima), 17 de setiembre de 2000: 14.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. "Prólogo". En Jorge Ninapayta, *Muñequita linda*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 2000: 7-10.

----- "Cuentos de Ninapayta". En *El gozo de las letras. Ensayos y artículos (1952-2001)*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2002: 283-285.

2. Noticias sobre el autor

"*Bambolina bella e altri racconti*". *Raffaelli Editore*, 2007. Recuperado de: <http://www.raffaellieditore.com/bambolina_bella>

"Concluye un nuevo ciclo del club de lectura". *La Casa de la Literatura Peruana*, 28 de setiembre de 2014. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=14574>>

"Cuentos de Ninapayta". *Diario Uno* (Lima), 27 de setiembre de 2014. Recuperado de: <<http://diariouno.pe/2014/09/27/cuentos-de-ninapayta/>>

"Cuentos de Quiroga, Campobello, García Márquez y Ninapayta en nuestro club de lectura". *La Casa de la Literatura Peruana*. 15 de agosto de 2014. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=14002/>>

"De una muñeca y otros cuentos". Blog *La Parada Artística*, 30 de agosto de 2007. Recuperado de: <<http://laparadartistica.blogspot.com/2007/08/de-una-mueca-y-otros-cuentos.html>>

"Eduardo González Viaña ganó el concurso de cuentos Juan Rulfo. Entre los premiados figura otro escritor peruano". *El Comercio* (Lima), 15 de diciembre de 1998: c7.

"El Ganador Es...". *Caretas*, 1343 (1994): 70-72.

"En el Perú: Partida de Patriarcas". *Caretas*, 2367 (2014): xx

"Entierran hoy a Ninapayta". *Diario Uno* (Lima), 10 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://diariouno.pe/2014/06/10/entierran-hoy-a-ninapayta/>>

"ESAN presenta *El arte verdadero y otros cuentos*, en la Feria del Libro Ricardo Palma". *Esan*, 25 de noviembre de 2015. Recuperado de: <<http://www.esan.edu.pe/sala-de-prensa/2015/11/esan-presenta-el-arte-verdadero-y-otros-cuentos-en-la-feria-del-libro-ricardo-palma/>>

"Escritor Jorge Ninapayta, autor de *Muñequita linda*, fallece a los 57 años de edad". *Andina. Agencia peruana de noticias*, 8 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-escriptor-jorge>>

ninapayta-autor-munequita-linda-fallece-a-los-57-anos-edad-509341.aspx>

“Fallece Jorge Ninapayta de la Rosa, un virtuoso del cuento peruano”. Blog de *Librería Crisol*, 9 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.crisol.com.pe/blog-post/fallece-jorge-ninapayta-de-la-rosa-un-virtuoso-del-cuento-peruano>>

“Ganadores”. *Caretas*, 1541 (1998): 70.

“Homenaje a Jorge Ninapayta en el Club de Lectura”. *La Casa de la Literatura Peruana*, 24 de setiembre de 2014. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=14534>>

“Homenaje al escritor Jorge Ninapayta: a un año de su partida”. *La Casa de la Literatura Peruana*, 15 de septiembre de 2015. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=17108>>

“Jorge Ninapayta”. *Caretas*, 2338 (2014): 71.

“Jorge Ninapayta en importante antología”. *El Peruano* (Lima), 20 de agosto de 2003: xx

“La Casa de la Literatura Peruana lamenta la muerte del escritor Jorge Ninapayta”. *La Casa de la Literatura Peruana*, 8 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=13633>>

“La fiesta inolvidable”. *Caretas*, 1344 (1994): 80-81.

“Muere escritor peruano Jorge Ninapayta víctima de cáncer”. *La República.pe.*, 8 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.larepublica.pe/08-06-2014/muere-escritor-peruano-jorge-ninapayta-victima-de-cancer>>

“*Munequita linda* de Jorge Ninapayta”. Blog *Demoliendo letras*, 14 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://demoliendolettras.blogspot.com/2014/06/la-munequita-linda-de-jorge-ninapayta.html>>

“Murió el escritor Jorge Ninapayta”, *Lee por gusto*, 9 de junio de 2014. Recuperado de: <<https://es-es.facebook.com/leeporgusto/posts/788558611168658>>

“Murió Jorge Ninapayta de la Rosa, un virtuoso del cuento peruano”. *La República* (Lima), 9 de junio de 2014: 25.

“Positivo: Jorge Ninapayta”, *La República* (Lima), 10 de junio de 2014: 5.

“Publicación de la semana: Lima en el ensayo literario, de Jorge Ninapayta”. *La Casa de la Literatura Peruana*, 23 de septiembre de 2015. Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=17181>>

“Realizarán homenaje a escritor Jorge Ninapayta en la Casa de la Literatura”. *Andina. Agencia peruana de noticias*, 25 de setiembre de 2014. Recuperado de: <<http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-realizaran-homenaje-a-escritor-jorge-ninapayta-la-casa-de-literatura-524812.aspx>>

“Taller de cuento con Jorge Ninapayta”. *La Casa de la Literatura Peruana*, 22 de octubre de 2012. Recuperado de: <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=8455>

BONDY, Juan Carlos. “Novela de Ninapayta”. Blog *Lado B.*, 21 de julio de 2006. Recuperado de: <<http://juancarlosbondy.blogspot.com/2006/07/novela-de-ninapayta.html>>

DONAYRE PINEDO, Miguel. “La partida de un amigo”. Blog *Notas de Navegación*, 9 de junio de 2014. Recuperado de: <<https://notasdenavegacion.wordpress.com/2014/06/09/la-partida-de-un-amigo-jorge-ninapayta/>>

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “Jorge Ninapayta en italiano”. Blog *La soledad de la página en blanco*, 8 de noviembre de 2007. Recuperado de: <<http://camilofernande.blogspot.com/2007/11/jorge-ninapayta-en-italiano-me-llega-la.html>>

LUJÁN ANDRADE, Carlos. “El arte verdadero y otros cuentos (Jorge Ninapayta de la Rosa)”. *La mula.pe*, 9 de diciembre de 2015. Recuperado de: <<https://elburrocomelibros.lamula.pe/2015/12/09/el-arte-verdadero-y-otros-cuentos/cverlaine/>>

MARTÍNEZ, Gregorio. “Envidia”. Blog de Rodolfo Ybarra, 28 de noviembre de 2009. Recuperado de: <<http://rodolfoybarra.blogspot.com/2009/11/exclusivo-envidia-envio-de-gregorio.html>>

PÉREZ PORTO, Julián. “Jorge Ninapayta muere a los 57 años”. Blog *Poemas del alma*, 9 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.poemas-del-alma.com/blog/noticias/jorge-ninapayta-muere-los-57-anos>>

RIMACHI SIALER, Gabriel. “Duelo en las letras peruanas: ha fallecido Jorge Ninapayta”. *Lima Gris*, 9 de junio de 2014. Recuperado de: <<http://www.limagris.com/duelo-en-las-letras-peruanas-ha-fallecido-jorge-ninapayta/>>

----- “Libros & entrevistas. Balance 2015”. *Lima Gris*, 7 de enero de 2016. Recuperado de: <<http://www.limagris.com/fahrenheit-051-balance-libresco-del-2015/>>

----- “Jorge Ninapayta, el sucesor de Julio Ramón Ribeyro”. *Lima Gris*, 9 de diciembre de 2015. Recuperado de <<http://www.limagris.com/jorge-ninapayta-el-sucesor-de-julio-ramon-ribeyro/>>

RODRÍGUEZ, Sofía. "Corregir en el Perú". *Caretas* 2306 (2013): xx

RUIZ ORTEGA, Gabriel. "Impresiones literarias 2015". *Lee por gusto*, 10 de enero de 2016. Recuperado de: <<http://www.leeporgusto.com/impresiones-literarias-2015/>>

VELA, Juan. "Jorge Ninapayta y el arte verdadero del cuento". Blog *Tushpa-sacra*, 29 de diciembre de 2015. Recuperado de: <<http://tushpa-sacra.blogspot.pe/2015/12/jorge-ninapayta-y-el-arte-verdadero-del.html>>

Complementaria

1. Teorías de la ficción literaria

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

AUERBACH, Enrich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1982.

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

DOLEŽEL, Lubomír. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

----- *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros, 1999.

----- "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 69-94.

----- "Verdad y autenticidad en la narrativa", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 95-122.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen, 1993.

----- *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. "Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia". *Dialogía* 1 (2005): 69-96.

----- *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios*. Lima, Magreb, 2012.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996.

----- (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997.

- *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid, Iberoamericana, 2011.
- HARSHAW, Benjamín. "Ficcionalidad y campos de referencia". En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 123-157.
- ISER, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 43-65.
- *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 197.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus, 1976.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "El acto de escribir ficciones". En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 159-170.
- *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.
- MERINO, José María. *Ficción de verdad*. Madrid, Real Academia Española, 2009.
- "Homo narrans". *El País* (Madrid), 23 de enero de 2002. Recuperado de <http://elpais.com/diario/2002/01/19/babelia/1011401421_850215.html>
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. "Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti". En Juan Carlos Onetti, *Cuentos Completos*. Madrid, Santillana, 1997: 11-26.
- NABOKOV, Vladimir. *Lecciones de Literatura Europea*. Buenos Aires, Emecé, 1984.
- PAVEL, Thomas. "Las fronteras de la ficción". En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 171-179.
- *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila: 1991.
- POZUELO YVANCOS, José M. *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis: 1993.
- REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1985.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 2002.

RYAN, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona, Paidós, 2004.

----- “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción”. En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 181-205.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006a.

----- *Sobre héroes y tumbas*. Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

----- *Heterodoxia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006b.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral: 2004.

SCHMIDT, Siegfried. “La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997: 207-238.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.

SCHAEFFER, J.-M. *¿Por qué la ficción?* Madrid, Lengua de Trapo, 2002.

SOTELO NAVALPOTRO, Justo. *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. Memoria para optar al grado de doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Recuperado de: <

VALENZUELA GARCÉS, Jorge. “La dimensión antropológica de la teoría de la ficción de Vargas Llosa”. *Con textos. Revista crítica de literatura*, 3 (2013): 199-218.

VARGAS LLOSA. *Cartas a un novelista*. Barcelona, Ariel, 1997.

----- *El lenguaje de la pasión*. Lima, Peisa, 2001.

----- “Elogio de la lectura y la ficción”. En *La República* (Dossier, discurso del Nobel), 8 de diciembre de 2010.

----- *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires, Alfagura, 2002.

----- *Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima, Alfaguara, 2008.

2. Sobre el cuento

AMPUERO, Fernando. *Cuentos*. Lima, Planeta, 2013.

- BLOOM, Harold. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009.
- BRAVO, Juan Antonio (comp.). *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*. Lima, Banco Centra de Reserva, 1997.
- BRYCE ECHENIQUE. *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1995.
- CARETAS (comp.). *13 años de los mejores cuentos de 1000 palabras*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995
- *Lo Mejor. El cuento de las 1,000 palabras*. Lima, Editora Novolexis, 2008.
- COX, Mark. *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima, San Marcos, 2000.
- CONCURSO DE CUENTO JUAN RULFO (comp.). *Maribel bajo el brazo*. Santiago, LOM, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento". En Roberto Reyes Tarazona (comp.), *La caza del cuento*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004: 49-64.
- CORTÁZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". En Roberto Reyes Tarazona (comp.), *La caza del cuento*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004: 65-74.
- CUETO, Alonso. *La batalla del pasado*. Madrid, Alfaguara, 1983.
- *Los vestidos de una dama*. Lima, Peisa, 1987.
- DUGHÍ, Pilar. *La premeditación y el azar*. Lima, Colmillo Blanco, 1989.
- *Ave de la noche*. Lima, Asociación Peruano Japonesa-Peisa, 1996.
- *La horda primitiva*. Lima, Peisa, 2008.
- FALCONÍ, Gabriela y YUSHIMITO, Carlos (comp.). *Cuento. Ecuador-Perú 1998-2008*. Lima, Embajada del Ecuador en Perú-Sic, 2009.
- GARAYAR, Carlos (comp.). *25 cuentos peruanos*. Lima, Peisa, 2001.
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio (comp.). *Periocuentos peruanos. El periodismo como tema literario. Antología*. Lima, Ximena, 1997.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Literatura. Enciclopedia temática del Perú. Tomo 13*. Lima, Orbis Ventures, 2006.
- (comp.). *El Cuento Peruano 1990-2000*. Lima, Petróleos del Perú, 2001.

- HANSON, Clare. "Hacia una poética de la ficción breve". En Roberto Reyes Tarazona (comp.), *La caza del cuento*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004: 381-389.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las hortensias*. Montevideo, Arca, 1967.
- *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Arca, 1967.
- HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.
- LOAYZA, Luis. *Relatos*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2011.
- LUIS, Salvador. "Los Peruanos Ilustrados". *Los Noveles*, 2001. Recuperado de <<http://www.losnoveles.net/pprologo.htm>>
- MENTON, Seymour (comp.). *El cuento hispanoamericano. Antología crítica histórica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. [7ª ed., 2003].
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. *Caballos de medianoche*. Bogotá, Seix Barral, 1984.
- *Una mujer no hace un verano*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo (comp.). *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1987.
- PREMIO COPÉ (comp.). *Fuego y los cuentos ganadores del Premio Copé 1996*. Lima, Copé-Petroperú, 1997.
- REYES TARAZONA, Roberto (comp.). *La caza del cuento*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo I y II*. Lima, Seix Barral, 2009.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Cuentos completos*. Lima, INC, 2004.
- SUMALAVIA, Ricardo (comp.). *Las fábulas mentirosas y el entendimiento*. Lima, PUCP, 2002.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (comp.). *Siete cuentos para Borges. I Concurso Literario de Cuento "Jorge Luis Borges 1987"*. Lima, U.N.M.S.M., Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1988.
- VALDELOMAR, Abraham. *Cuentos completos*. Lima, Estruendomudo, 2013.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro. *Ñahuin*. Lima, Milla Batres, 1976.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Cuentos completos 1 y 2*. Lima, Carlos Basombrío, 1997.

ANEXOS

I. CUENTOS EN REVISTAS

El final de la ruta³⁴

Antonio despertó abruptamente por la madrugada, abrió los ojos y se dio con la oscuridad de su habitación pesando sobre él. El dolor a la cadera fue lo primero que lo recibió en la vigilia; claro, del accidente —recordó—, hace varios días. Permaneció oyendo a lo lejos los ruidos apagados de la calle, y sintiendo flotar sobre su cabeza el silencio de la vieja casona familiar. Todos debían estar durmiendo en sus habitaciones, su hermano Francisco y la familia de éste. Pero algo lo había despertado; sí, le había parecido oír ruidos arriba, como de pasos en la azotea, justo sobre el techo de su habitación. Y era imposible pues a esa altura quedaba el mirador, esa estancia de amplios ventanales, clausurado desde hace mucho tiempo. Tal vez habrían sido las palomas, que últimamente rondaban en bandadas por los techos y claraboyas cercanas picoteando en busca de comida; tal vez.

Vagamente desazonado, le resultó difícil volver a conciliar el sueño. Desde que tuvo el accidente, había empezado a sufrir de insomnio; se pasaba las noches pensando, reflexionando sobre distintos asuntos. Últimamente le había dado por pasar revista a su vida, a todo lo que había hecho estos años que estuvo viviendo en el extranjero.

Se había marchado de casa cuando tenía veintidós años, poco después de que muriera su madre. Y luego de algún tiempo había vuelto por unos días, y así seguía haciéndolo, volviendo después de algunos años, a la casa donde había nacido.

Si algo le había enseñado este accidente era que podía haber muerto sin haber logrado lo que anhelaba. Hubiera quedado tendido sobre las locetas de la sala, luego de la caída por las escaleras mientras bajaba unas cajas de víveres y eso hubiera sido todo. Pero —volvía a preguntarse— ¿qué era lo que

³⁴ *Qlisgen*, 8 (1994): 31-33.

anhelaba? A veces él mismo no podía explicárselo. Viajar, conocer otra gente, vivir otras experiencias... hacer algo grandioso. Pero se había pasado mucho tiempo viajando, lejos de su hogar, viviendo entre otra gente, y al final había recalado en un pueblo parecido a éste, donde trabajaba de agente viajero. Últimamente, cuando lograba dormir, soñaba con el tío Claudio, el extraño pero afable tío Claudio, y éste le volvía a repetir, como cuando estaba vivo, que un hombre debía hacer algo importante que justificara su existencia. Aunque ahora Antonio ya no estaba muy convencido de esto, como lo estaba antes.

Ahora, a los cuarenta y seis años, le parecía que, definitivamente, había llegado a un momento decisivo en su vida. Quizá lo que un hombre debía hacer en la vida era algo menos pretencioso. “Hacer grandes cosas, vivir aventuras...”, se acordaba de lo que pensaba antes, y sonreía con cierta tristeza. Todo este tiempo había sido de aventuras, de viajes, ¿y adónde había llegado? Muchas veces se había sentido solo; y la soledad —lo había experimentado tantas veces— era una compañera difícil de sortear, como una fatiga del alma que terminaba carcomiendo las esperanzas.

Quizá demostraba más sabiduría el resto de gente, como su hermano, cuando vivían formando una familia, rodeados de sus hijos, asistidos por voces amigas, y cada día que pasaba iban formando un modesto eslabón hacia el futuro. Aunque todo esto le sonaba a recomendaciones de la cartilla escolar, sentía que sí, quizá eso era lo mejor: formar un eslabón, en vez de tratar de formar la cadena de una vez. Un eslabón cada día, y al final se llegaría a la meta de una sólida cadena. Y para ello debía empezar ya.

Le pareció oír nuevos ruidos, esta vez en el primer piso de la casa, pero debía ser su imaginación, pues era demasiado temprano para que alguien estuviera de pie. Más tarde, en algún momento de la madrugada, Antonio volvió a quedarse dormido. Y nuevamente soñó con el tío Claudio.

Despertó tarde, ya muy entrada la mañana. En la casa ya discurría el ajetreo de cada día, la voz de Francisco llamando a sus hijos, el rumor de los muchachos.

Parecía como si la nana Inés hubiera estado aguardando detrás de la puerta a que Antonio despertara, porque entró trayendo el desayuno sobre una bandeja. Se la notaba complacida por alguna razón. Le contó a Antonio que hoy era la procesión a la Virgen Santa Rosa. Él lo había olvidado, es más, ni lo

recordaba, a pesar de que cuando estaba lejos había rezado varias veces a la Virgen para que lo protegiera. También había rezado a la Virgen aquella vez que se marchó de casa por primera vez. No lo podía olvidar. Con un maletín al hombro, donde cabían todas sus pertenencias, había permanecido un buen rato en la calle de enfrente, mirando las viejas acacias del portal de la casa y todo lo que dejaba atrás, antes de dar media vuelta y alejarse.

Cerca del mediodía, Antonio fue hasta el balcón interior del segundo piso, que mira hacia el patio de la casa. Se sentó en la mecedora, y con las piernas cubiertas por una manta de vicuña estuvo retozando cómodamente. El antiguo rosal que había abajo, junto a la entrada del patio, había desaparecido bajo un piso de cemento donde ahora había un lavadero. Cerca del rosal solían jugar antes Francisco y Antonio, en medio de la tierra húmeda, haciendo hoyitos y canales. Y desde el balcón, el tío Claudio observaba a ambos, hasta que de pronto pedía que lo subieran a la azotea, a su mirador.

En el sueño que Antonio tuvo la noche anterior habían vuelto a repetirse algunos sucesos del pasado. Las dos semanas previas a su muerte, el tío Claudio se las había pasado en el mirador, dando voces, llamando a personajes de la familia ya hace tiempo desaparecidos. Desde esa especie de invernadero de la azotea, con ventanas a los cuatro lados, el tío Claudio aseguraba estar viendo a esos personajes, insistía en que se encontraban allá abajo, a la entrada de la casa, los señalaba y describía atropelladamente al tío Gerónimo, el que había sido juez de paz; a la tía Flora, la cojita, que murió de meningitis; al tío Ricardo, famoso por sus bigotes de guías engomadas; a muchos fantasmas del pasado. Y a pesar de que ya toda la familia se había acostumbrado a estos desvaríos y no le prestaba mayor importancia, algo había en todo eso, en la mirada afiebrada, en las descripciones tan vívidas de lo que aseguraba estar viendo, que solía dejar tranquilo a Antonio.

Una tarde, pocos días antes de que el tío muriera, Antonio subió al mirado y lo halló allí, observando por las ventanas el horizonte sombrío de las casas del barrio. Al oírlo entrar el tío volteó lentamente sus ojos desolados, se quedó mirándolo como si no lo reconociera, y le dijo sin más: “Han venido a buscarme, ya estoy muy enfermo”.

Por la tarde, Francisco y toda la familia, incluida la nana Inés, fueron a la parroquia para acompañar a la procesión. Antonio tuvo que asegurarles que iba

a estar bien, que no se preocuparan, pues la nana quiso quedarse para cuidarlo. Antonio sabía que todo esto lo hacían porque lo apreciaban sinceramente, pero le incomodaba sentirse disminuido, casi como una carga. Se quedó viéndolos alejarse, formando una gran familia. Cuando volviera a su ciudad, él también se dedicaría a formar una gran familia. Primero pediría en su trabajo que lo eximieran de tener que seguir viajando, y empezaría a comprar ese departamento que un amigo le había estado ofreciendo con facilidades. Esta vez aceptaría la propuesta, y ya no pondría excusas que en el fondo se explicaban porque no deseaba sentirse atado a un lugar en especial.

Empezaba a correr un poco de viento por el interior de la casa. El médico le había recomendado evitar esas corrientes de aire, que primero empezaban trayendo un leve resfrío y acababan acarreando mayores complicaciones. Apoyándose en las paredes, avanzó lentamente hacia su habitación.

Después, tendido sobre su cama, el viento que entraba por la ventana le trajo unos lejanos acordes: la procesión. La mayoría de vecinos del barrio estarían reunidos allá. Cuando era niño acostumbraba seguir la procesión, confundido con los otros chiquillos, muy cerca de las sahumadoras... Sí, cuando era niño, hace tanto tiempo.

Ya empezaba a quedarse dormido, se abandonaba blandamente al descanso, cuando por entre las brumas de la somnolencia se abrió camino el sonido de unos pasos en la azotea. Antonio se despabiló abruptamente. No, no había estado soñando. Se incorporó hasta quedar recostado recostado sobre sus codos. Nuevamente, claros y perentorios, volvieron a sonar esos ruidos, justo arriba de su habitación, como había sucedido en la noche. No había nadie en casa para pedirle que subiera a echar un vistazo. En fin, cuando volvieran de la procesión le diría a alguno de sus sobrinos que se encargaran de ello. Mejor olvidarse, descansar un rato. Cerró los ojos y trató de oír la música, a lo lejos.

Nuevamente volvieron a resonar los ruidos arriba, por donde quedaba el mirador clausurado. Antonio continuó recostado, con los ojos cerrados, como calculando. Luego se levantó, decidido; iba a ver de qué se trataba, tenía que hacerlo.

Avanzó hacia la escalera que lleva a la azotea, y con sumo cuidado subió los escalones cogiéndose del pasamanos de madera. De haberlo visto su

hermano o Inés en estos afanes, sin duda lo hubieran regañado, pensaba. Arriba se abrió a su vista el panorama apacible de las demás casas de barrio, y más al norte la silueta de los edificios del centro de la ciudad. En las azoteas vecinas languidecían las claraboyas con sus placas de vidrio sucias de tierra, y por todos lados había pilas de trastes. Cuando era niño, solía bajar por los tubos de agua hacia los otros techos, y desde las claraboyas espiaba la vida de las otras familias.

Manipuló la manija de la puerta del mirador, aunque sabía que estaba con seguro. Luego buscó algo que sirviera como palanca. Cerca había unas cajas de madera, y más allá una tabla; la levantó y se puso a palanquear la puerta, hasta que la tabla se quebró porque había estado apolillada. Antonio se alejaba por la azotea buscando algo más sólido cuando de pronto la puerta se abrió, como si la hubieran empujado desde adentro.

Al entrar lo recibió un dolor a cosa guardada, que lo hizo estornudar. Con paso inseguro avanzó hasta el centro del recinto. Había cajas y demás trastos cubiertos por una gran capa de polvo, y vestigios de la presencia de palomas, plumas y excremento; pensó que debían haber entrado por los huecos de los cristales. ¿Eso era lo que le había sonado como a pasos? Las ventanas, a los cuatro lados, parecían tener unas cortinas oscuras, que en realidad eran de la acumulación de tierra. Antonio limpió con un papel los cristales.

Desde ese lugar de observación, Antonio comprobó que podía distinguir casi todo en derredor. Qué buena vista se tenía desde allí. Miró hacia abajo, hacia la puerta de entrada de la casa, y vio las acacias cerca de las gradas. Toda la calle se mostraba vacía. La gente debía estar en la procesión. En el ambiente de allá abajo parecía haberse afincado una gran calma que flotaba blandamente y se estiraba subiendo hasta el mirador. Miraba complacido, y pensaba que de aquí era desde donde el tío Claudio solía observarlo todo, hace mucho tiempo.

El rumor del viento que entraba por alguna luna rota le llegaba como un silbido lejano. Volvió a mirar hacia abajo, y dejó que sus ojos auscultaran sin mucho interés; pero esta vez advirtió a alguien, un joven que salía de la casa. Debía ser alguno de sus sobrinos que habría vuelto de la procesión para llevar algo. Eso pensó cuando vio a ese joven que salía con un maletín de cuero al hombro, que se detenía un instante frente a la entrada y observaba los

gastados escalones, la puerta de la casa, las viejas acacias, como si quisiera atraparlo todo en sus retinas.

Por un momento Antonio tuvo la certeza de que sabía lo que iba a suceder. Se quedó un rato observando, con la cara pegada a la ventana. Demoró en comprender. Esa figura, ese rostro con una sonrisa de esperanza ante la posibilidad de marcharse, le era conocido porque se trataba de él mismo, cuando era joven. Todo pareció congelarse en el aire, incluso los pensamientos y los recuerdos. Sí, ese momento había tenido lugar la primera vez que se marchó de casa. Lo recordaba. Él había discutido con Francisco, quien le increpó esta locura de querer marcharse, y por eso había tenido que irse furtivamente. Y ahora estaba viéndose partir. Sí, ahora recordaba todo y sabía lo que iba a suceder. Sabía que ahora iba a sonreír ante la perspectiva del viaje, y finalmente daría la vuelta para caminar resueltamente calle abajo, en busca de aventuras, de otros pueblos, otras gentes. Todo eso, como efectivamente estaba sucediendo. Pero antes de que volteara y se perdiera detrás de las casas del final de la calle, Antonio llamó desde arriba.

No estaba seguro si era su voz la que había sonado en este recinto poblado de trastes, o era un poco de viento que había entrado al mirador por los cristales rotos. Había llamado, para advertirle; quería decirle que no lo hiciera, que borrara esa alegría de su rostro, que no se marchara, por que afuera, en otros lugares, realmente no había nada grandioso. Quería decirle muchas cosas, que la ruta empezaba aquí pero el final era aquí mismo; que se detuviera a pensarlo... Pero en realidad no pudo pronunciar nada. Se quedó callado mirando cómo esa figura se alejaba, sin voltear, calle abajo.

Siguió mirando largo rato a la calle, que ahora había quedado completamente vacía. Por fin había comprendido. Sabía que esta vez no se marcharía, porque habían venido a buscarlo; no iba a ganar, y no empezaría otra vida, porque este era el final de la ruta. Un inesperado aliento de resignación le invadió el alma: ya no iba a insistir; para qué, qué podía ganar. Y ni siquiera se decidió a voltear cuando oyó ruidos, cerca de él, como de pasos que se acercaban desde un rincón del mirador. Cerró los ojos y sintió que por un instante la tarde discurría sin rozarle, apaciblemente. Pero de pronto, más claros y definidos volvieron a sonar los pasos, esta vez más cerca, a sus

espaldas, brotando de entre los trastos apilados en el rincón más alejado del mirador. Pero él, abrumado por la resignación, ni siquiera quiso voltear a mirar.

FIN

II. ARTÍCULOS

Reseña de *Los vestidos de una dama* de Alonso Cueto³⁵

La cuentística peruana, que obtuvo en la década del 50 el nivel de maestría que actualmente le reconocemos, extendió su importancia en tres ramas claramente identificables, de acuerdo al mundo representado. Una urbana, rural la otra, y la tercera refinada en sus temas y en su ejecución estilística.

Muestra significativa de la primera la constituyen los cuentos de Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, Vargas Llosa, Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, Vargas Vicuña, de la segunda; y de la tercera Luis Loayza, considerado uno de los mejores prosistas peruanos de los últimos tiempos. En esta línea estilística de Loayza, es susceptible de ubicarse la producción narrativa de Alonso Cueto (Lima, 1954), quien con su último libro de cuentos, *Los vestidos de una dama* (1987), incrementa su corta pero significativa bibliografía, antecedida por los cuentos de *La batalla del pasado* (1983) y la novela *El tigre blanco* (1985).

A diferencia de *La batalla del pasado*, la mayoría de los cuentos de su último libro tienen como referencia inmediata ambientes peruanos y, más precisamente, limeños.

Es ésta una de las constantes que brinda unidad al libro y cohesiona al conjunto de relatos. La otra es el estilo elegante, medido, sumamente eficaz al momento de crear atmósferas de tensión y ligero erotismo. También es registrable la preocupación por abordar sutilmente diversos conflictos de la cotidianeidad de la mediana burguesía capitalina. Respecto a la temática, se advierte constantes como el amor, la venganza, la soledad y la frustración. Por otra parte, la perspectiva psicológica, presente a lo largo de todos los cuentos, cumple una labor pertinente para desentrañar las motivaciones que hacen actuar a los personajes. Como en su primer libro de cuentos, es el pasado la entidad que condiciona el presente.

³⁵ Página oficial de Alonso Cueto.

Recuperado de <http://www.alonsocueto.com.pe/p_vestido_dama_jorge_ninapayta.html>

Las criaturas de Cueto luchan, precisamente, contra la tiranía de ese pasado que para nada está muerto. De alguna manera, el individualismo de sus protagonistas consiste en derrotar la frustración anterior, pretérita, para poder existir con desenvoltura en un presente que es, y no debe ser, sombrío, atosigante paradójicamente viejo. En el cuento que da título al conjunto, los recursos y el estilo ya referidos configuran un relato cuyo motivo, la venganza, es narrado prolijamente y con gran dominio de la tensión psicológica. Elena, la protagonista, desarrolla un plan bien estructurado para vengar a su madre muerta.

Seduca al antiguo amante de su madre, quien agobiada por esta mácula moral, fue muriendo lentamente. El desenlace, el asesinato del antiguo amante, constituirá una salida no completamente feliz pero necesaria para que Elena pueda volver a sentirse cerca de su madre. En suma, este libro de Cueto incrementa su producción narrativa, refrenda una temática y un estilo ya presentados en sus anteriores libros y decididamente lo confirma como uno de los narradores más vigorosos aparecidos en la presente década.

III. ICONOGRAFÍA

El autor



Años universitarios: Iván Orbeago, Jorge Ninapayta, Paúl Llaque y Jorge Valenzuela (Lima, fines de 1982)³⁶.



En la entrevista brindada a la revista *Caretas* por haber ganado El Cuento de las 1,000 Palabras (Lima, diciembre de 1994)³⁷.

³⁶Recuperado de:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=648267771916186&set=a.134227279986907.33390.100001989069809&type=3&theater>>

³⁷ Recuperado de: <<https://buensalvaje.com/2014/07/16/los-cuentos-magistrales-de-jorge-ninapayta/>>



Presentación de *Muñequita linda*: Marco Martos, Jorge Ninapayta, Enrique Carrión y Paúl Llaque (Lima, agosto de 2000)³⁸.



Rodeado de amigos luego de la presentación de *Muñequita linda* (Lima, agosto de 2000)³⁹.

³⁸ Recuperado de: <<https://pllaque.lamula.pe/2014/06/08/muere-el-gran-escriptor-jorge-ninapayta/pllaque/#lg=1&slide=1>>

³⁹ Recuperado de: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=690698731021037&set=t.100002427497545&type=3&theater>>



En la entrevista concedida a Francisco Izquierdo Q. para la revista *El hablador* (Lima, julio de 2004)⁴⁰



Junto a Sandro Chiri (Nueva York, 2007)⁴¹

⁴⁰ Recuperado de:

<<http://photos1.blogger.com/blogger/4888/1295/1600/ninapayta2%5b1%5d.jpg>>

⁴¹ Archivo de Sandro Chiri



En una lectura pública en un bar miraflorentino, junto a Sandro Chiri (agosto de 2010)⁴²



Junto al profesor José Lancho (Nasca, 2012)⁴³

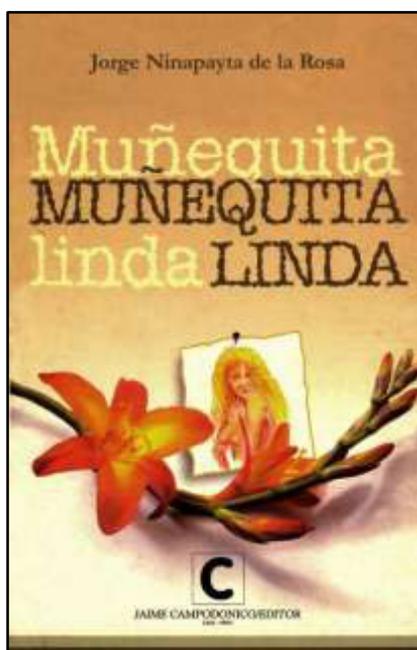
⁴² Recuperado de: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=13633>>

⁴³ Archivo de Jenny Ninapayta

Del autor



Primer cuento de Ninapayta publicado en un libro: *Siete cuentos para Borges* (Lima, UNMSM, 1988)⁴⁴



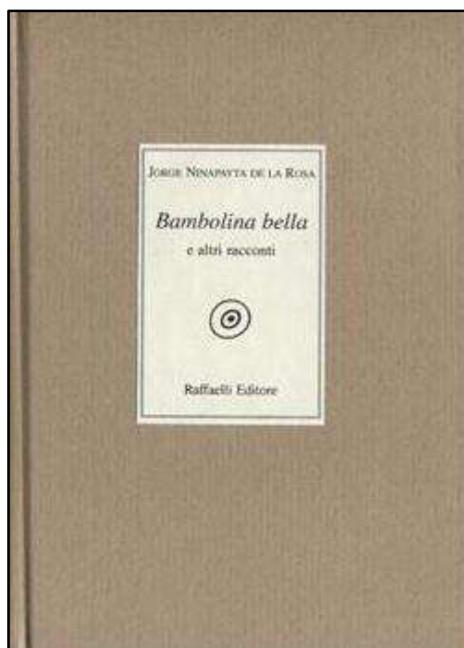
Muñequita linda (Lima, Jaime Campodónico, 2000)⁴⁵

⁴⁴ Recuperado de: <<http://biblioteca.cultura.pe:8020/cgi-bin/koha/opac-imageviewer.pl?biblionumber=1615>>

⁴⁵ Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/autores/autor/1871/Ninapayta-Jorge>



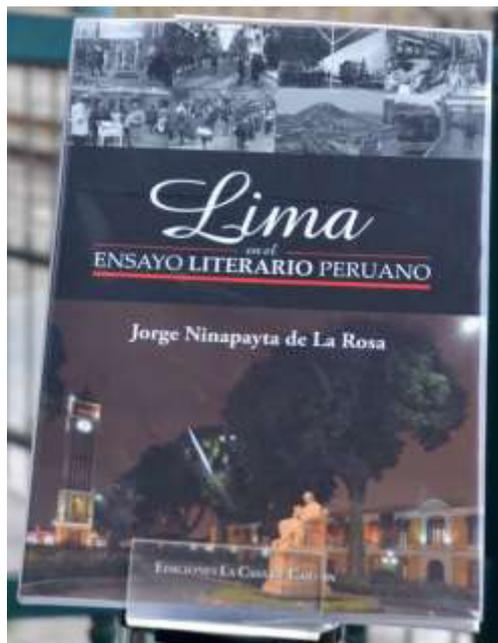
La bella y la fiesta (Lima, Jaime Campodónico, 2005)⁴⁶



Bambolina bella e altri racconti (Rimini, Raffaelli Editore, 2007)⁴⁷

⁴⁶ Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/libros/detalle/7624/La-Bella-y-la-fiesta>

⁴⁷ Recuperado de: http://www.raffaellieditore.com/bambolina_bella



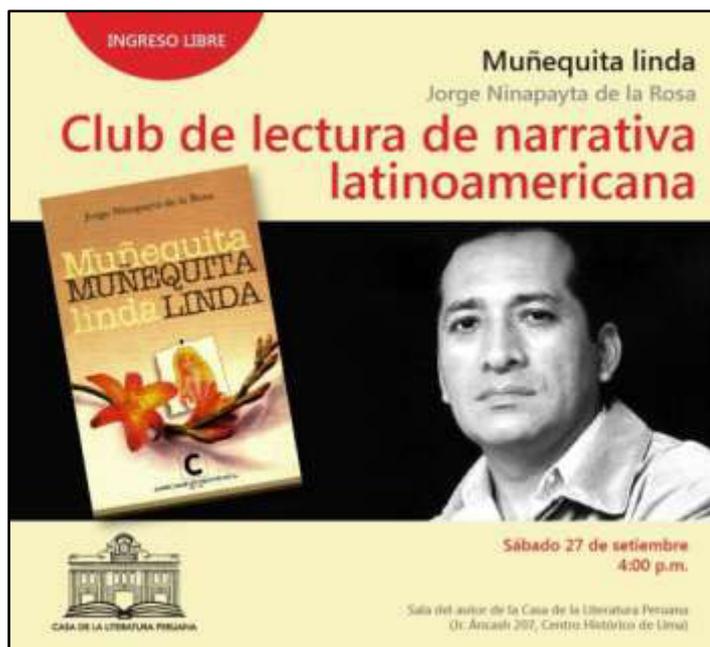
Lima en el ensayo literario (Lima, La Casa de Cartón, 2013)



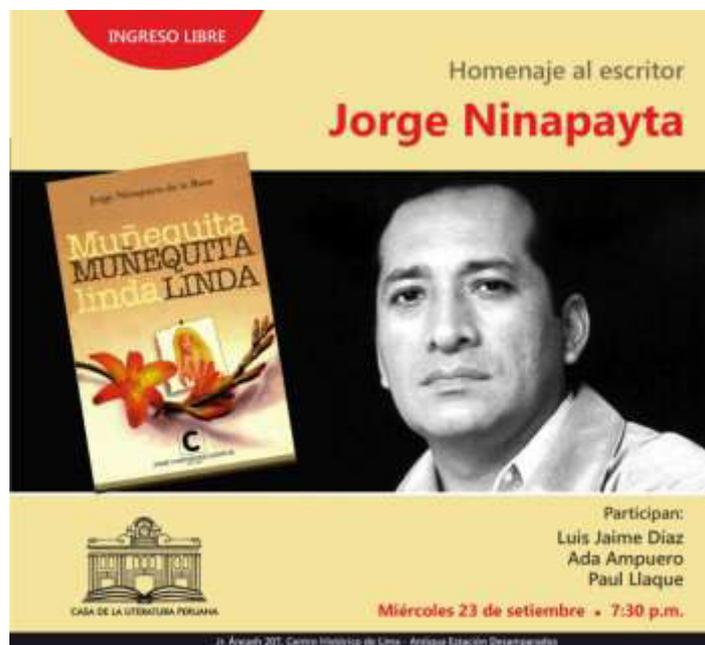
El arte verdadero y otros cuentos (Lima, Peisa-Esan, 2015)⁴⁸

⁴⁸ Recuperado de: <http://www.esan.edu.pe/publicaciones/libros/2015/arte-verdadero-otros-cuentos/>

Sobre el autor



Publicidad para el Club de lectura de narrativa latinoamericana organizado por La Casa de la Literatura Peruana (Lima, setiembre de 2014)⁴⁹



Publicidad para el Homenaje a Jorge Ninapayta organizado por La Casa de la Literatura Peruana (Lima, setiembre de 2015)⁵⁰

⁴⁹ Recuperado de: <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=14534>

⁵⁰ Recuperado de: <http://culturalibrelima.blogspot.pe/2015/09/homenaje-jorge-ninapayta.html> }



Homenaje a Jorge Ninapayta en La Casa de la Literatura Peruana: Ada Ampuero, Luis Díaz y Paúl Llaque (Lima, setiembre de 2015)⁵¹



Presentación de *El arte verdadero y otros cuentos* en la Feria del libro Ricardo Palma: Germán Coronado, Ricardo González Vigil, Paúl Llaque, Carlos Garayar y Ada Ampuero (noviembre de 2015)⁵²

⁵¹ Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=_kczW-kncLI>

⁵² Recuperado de: <<http://www.limagris.com/el-esperado-el-arte-verdadero-de-jorge-ninapayta/>>