

# La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez

ERWIN SNAUWAERT\*

**RESUMEN:** Según Erdal Jordan, el proceso de vacilación que condiciona la aparición de lo fantástico pasa en el posmodernismo cada vez más por unos experimentos con la enunciación narrativa. A este respecto, la colección de cuentos *Control Terrestre* (2013) del autor peruano José Güich Rodríguez (Lima, 1963) combina unos procedimientos temáticos tradicionales descritos por Honores, tales como la presencia de máquinas futurísticas, el uso de símbolos y alegorías y la escenificación de la figura del doble, con otros que aprovechan la estructura misma del texto. Concretamente, analizaremos cómo en tres de estos cuentos el juego con el texto implicado en la ‘metaficción’ y unas referencias intertextuales explícitas e implícitas originan un mismo efecto de hesitación y estimulan la aparición de lo fantástico en el nivel del lenguaje.

**PALABRAS CLAVE:** *Control Terrestre*; Fantástico peruano; Intertextualidad; José Güich Rodríguez; Metaficción.

**ABSTRACT:** According to Erdal Jordan, the hesitation process, which is the funding principle of fantastic literature, is increasingly linked to experiments with narrative enunciation in postmodernism. Concerning this, the short stories included in *Control Terrestre* (2013), written by the Peruvian author José Güich Rodríguez (Lima, 1963), combine some traditional fantastic issues defined by Honores, such as the presence of futuristic machines, the use of symbols and allegories and experiments with double characters and narrators, with some techniques that focus on the structural aspects of the text. More specifically, we will analyze in three of these short stories how the play with the text included in ‘metafiction’ and explicit and implicit intertextual references create a similar hesitation and design the ‘fantastic’ effect at the level of language.

**KEYWORDS:** *Control Terrestre*; Intertextuality; José Güich Rodríguez; Metafiction; Peruvian fantastic literature.

---

\* Faculdade de Letras – Katholieke Universiteit Leuven - KU Leuven – 3000 – Lovaina –Bélgica. E-mail: erwin.snauwaert@kuleuven.be

## Introducción

Tal como lo afirman diferentes expertos de la narrativa fantástica contemporánea como Mery Erdal Jordan (1998) o David Roas (2011), en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, el efecto fantástico se manifiesta cada vez más a través de unos experimentos con la enunciación. La presente contribución se propone ilustrar cómo esta evolución se perfila en el aprovechamiento de la metaficción y de la intertextualidad en tres cuentos de José Güich Rodríguez (Lima, 1963). A este efecto, describiremos primero cómo estos dos conceptos forman parte de un conjunto de estrategias que todas aprovechan lo fantástico como un fenómeno ligado al lenguaje. Segundo, veremos hasta qué punto la obra de Güich y, más precisamente, la colección de cuentos *Control Terrestre* (2013) encajan dentro del linaje fantástico. En una tercera etapa, ilustraremos cómo en tres cuentos específicos se intensifica el proceso de vacilación, que, según Todorov (1970), constituye la clave para la realización de lo fantástico, mediante el juego con el propio texto y unas referencias intertextuales explícitas e implícitas.

### 1. La metaficción, la intertextualidad y lo “fantástico de lenguaje”

Conforme a la definición de Todorov, el efecto fantástico es condicionado por la vacilación entre “lo extraño” y “lo maravilloso”, conceptos extremos por los que el personaje y el lector califican unos sucesos ajenos a su experiencia de la realidad respectivamente como mera ilusión o como marca de lo sobrenatural (1970, p. 29). Globalmente, la vacilación se establece gracias a un proceso de transgresión en los niveles semántico, sintáctico o discursivo del texto. El primer nivel atañe a los procedimientos retóricos que caracterizan el enunciado, como la exageración, la confusión entre sentido literal y figurado, la presencia del bestiario o el funcionamiento de objetos descomunales, mientras el segundo averigua cómo el relato dispone los acontecimientos para poner de relieve su naturaleza inusual. El nivel discursivo, por su parte, tiene que ver con la enunciación, o sea, con unos juegos espacio-temporales, tales como el desenlace regresivo, la metalepsis u otras manipulaciones de la narración que crean una sensación de subversión y de duda propia de lo fantástico (1970, p. 81-87).

Erdal Jordan alega que este último nivel, por su relación con la concepción del lenguaje, es el que mejor da cuenta de lo fantástico postmoderno. Efectivamente, al deshacerse de la ambición de la representación típica del realismo y, en menor grado, del modernismo, el postmodernismo terminó corroyendo uno de los fundamentos de lo fantástico que, para poner en marcha la hesitación, precisamente supone un contexto referencial y verosímil (1998, p. 53). Rompiendo con su carácter representativo y presentándose como juego autónomo y autoconsciente, el texto postmoderno tiende a borrar los límites del género fantástico<sup>1</sup> y obliga a este a definirse de nuevo a través de unos experimentos con la enunciación (1998, p.

---

<sup>1</sup> Erdal Jordan aduce, a este respecto, el ejemplo de *La invención de Morel* de Bioy Casares, novela en la que los acontecimientos fantásticos casi pasan desapercibidos por una narración que se da como juego (1998, p. 60).

38). Esto explica, según David Roas, la aparición de unos artificios narrativos que se arman de manera difusa y hacen que “[e]n el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible [la] expresión [=de los narradores] se vuelve oscura, torpe, indirecta” (2011, p. 264). Con el fin de “significar un indesignable”, los narradores aprovechan unas “estrategias discursivas” como las metáforas, los neologismos, el oxímoron o la adjetivación connotada. Al mismo tiempo, manipulan la enunciación instaurando una “retórica de lo indecible”, mediante la explotación sistemática de la narración autorreferencial y unos “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (2011, p. 266). Como lo señala Rodríguez Hernández, debido a estas evoluciones, se impone hacer una “distinción entre un fantástico de percepción y un fantástico de lenguaje o de discurso” (2010, p. 4): si en el primer caso la vacilación se basa esencialmente en la combinación prototípica de un lenguaje mimético y de un elemento sobrenatural (2010, p. 3), en el segundo se configura a partir de una disposición particular de los recursos narrativos (2010, p. 5).

En este contexto, la intertextualidad desempeña un papel predominante ya que, remitiendo a un texto arquetípico, compensa el abandono de la realidad inducido por la perspectiva postmoderna (ALLEN, 2003, p. 182). De esta manera, la intertextualidad que según Gérard Genette (1982, p. 8) abarca tanto las formas de citar, el plagio, las alusiones en una obra a otra<sup>2</sup>, puede considerarse como parte del vasto arsenal del que echa mano la enunciación. Si bien, como ya lo han observado conocidos investigadores como Laurent Jenny (1976), la intertextualidad está omnipresente en la literatura hasta tal punto que, sin ella, muchos textos serían simplemente incomprensibles, intentaremos precisar aquí su impacto específico en el género fantástico. A estas alturas, resulta significativo que, en su profundo estudio de la literatura fantástica peruana, Elton Honores se detiene en “el componente dialógico de la literatura” incluido en la intertextualidad. Sin más, incorpora a esta última entre otros procedimientos que participan de la “renovación formal” (2010, p. 36) y articulan lo fantástico en la narrativa contemporánea (2010, p. 195). Así la intertextualidad desempeña un mismo papel que los juegos espacio-temporales que generan la indeterminación, la mayor participación del lector a través del final abierto y la exploración de la subjetividad del narrador a través del desdoblamiento inherente a la narración autodiegética. Si Honores ya señala la importancia de la intertextualidad en los textos fantásticos de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, comentando, por ejemplo, el parentesco entre los cuentos *La careta* de Julio Ramón Ribeyro y *la máscara de la muerte roja* de Edgar Allan Poe (2010, p. 203), esta influencia también se rastrea en la literatura fantástica más reciente, como se da el caso en algunos relatos de José Güich Rodríguez.

---

<sup>2</sup> En la elaboración de su teoría, Genette se inspira de las observaciones de Julia Kristeva (BIANCO AMARAL, 2012, p. 54). Además, considera que la ‘intertextualidad’ forma parte del concepto más amplio de ‘transtextualidad’, que también incluye los ‘paratextos’ (prefacios, notas, subtítulos), los ‘metatextos’ (la crítica) y el ‘architexto’ (el sistema genérico en el que se inserta el texto). En este estudio, nos limitamos al nivel propiamente intertextual, que Genette define como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...]” (1982, p. 8).

## 2. Güich y lo fantástico

Al lado de su obra periodística y crítica, José Güich Rodríguez publicó las novelas *El misterio de la Loma Amarilla* (2009) y *El misterio del Barrio Chino* (2013), títulos que ya dejan constar su inclinación hacia lo fantástico. También es autor de libros de relatos: *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006) y *Los espectros nacionales* (2008). En lo que se refiere a lo fantástico, en muchos textos suyos se perfila una orientación apocalíptica, como se da el caso en *La reina madre*, relato incorporado en *Los espectros nacionales* y vinculado al tema del monstruo. En él, se narra cómo unas aves se solidarizan con Adelaida, una anciana que está a punto de ser expulsada de su vivienda por una empresa inmobiliaria en busca de nuevos terrenos, defecando masivamente sobre las construcciones modernas hasta volverlas irreconocibles y amenazar a la civilización como tal (HONORES, 2012, p. 463). De esta manera, el cuento también engancha con otras tendencias inherentes a la literatura fantástica, como el horror, el terror<sup>3</sup> y la ciencia ficción (HONORES, 2012, p. 463; 2014, p. 149), por lo que Honores incluye a Güich en el corpus de los narradores fantásticos peruanos más destacados en el periodo 1980-2010 (2011, p. 32).

Exactamente este tratamiento variado de lo fantástico se observa en *Control Terrestre*, una colección de ocho cuentos en los que la vacilación se realiza de unas maneras muy distintas. Ateniéndonos a la clasificación que establece Honores para acercarse a “la narrativa fantástica dentro del proceso de modernización” (2010, p. 165)<sup>4</sup>, podemos decir que el efecto fantástico en el cuento titular y en *La nave olvidada* procede sobre todo de un elemento temático, más concretamente, “la presencia de las máquinas como signo de la modernidad” (2010, p. 190). En el primer texto, los protagonistas exploran desde un vehículo futurístico -corre el año 2061- una Lima apocalíptica, con el fin de encontrar unas nuevas posibilidades para organizar el abastecimiento de agua. La capital peruana, aquejada por unos diluvios debidos a un “cambio climático global” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 15) y por una “pauperización [...] sin límites” (2013a, p. 20) aparece como profundamente deshumanizada: se disputan partidos de fútbol entre androides (2013a, p. 18) y la megalópolis está dividida según una nomenclatura intrascendente en unos sectores A, B, C y D (2013a, p. 24). Ofreciendo semejante panorama ‘distópico’, este relato encaja en una práctica de la ciencia ficción que en muchos países latinoamericanos se preocupa por lo sociológico y lo político (KURLAT ARES, 2012, p. 15) y, más que esbozar una furtiva visión futurística, representa las deficiencias del contexto socio-cultural actual (2012, p. 18)<sup>5</sup>. El segundo relata cómo un

---

3 Siguiendo a Stephen King, Honores distingue el ‘horror’ que es “físico, somático, corporal” del ‘terror’ que “se manifiesta en el plano de la mente (2014, p. 42) y que se refiere sobre todo a “la posibilidad, la sospecha de encontrarse ‘cara a cara’ con aquello que provoca pánico o pavor” (2014, p. 43).

<sup>4</sup> En su tipología, Honores enumera “la figura del doble”, “la presencia del bestiario”, “el uso de símbolos y alegorías”, “la presencia de las máquinas como signo de la modernidad” y “los objetos fantásticos”. Se trata de elementos temáticos que se distinguen de otros estructurales, como la intertextualidad, que son los que más nos interesan en este trabajo.

<sup>5</sup> Por establecer esta distopía, el presente cuento recuerda también *Mañana, las ratas* de José B. Adolph, una de las pocas novelas de anticipación de la literatura peruana (STAGNARO, 2012, p. 148), que también presenta una remodelación completa de Lima y de América latina (2012, p. 155).

chico de doce años se subió a un antiguo cohete que, a pesar de no tener sistema de propulsión, lo disparó al espacio para traerlo de vuelta a su casa limeña muchos años más tarde pero con una edad inalterada. El aspecto fantástico de lo sucedido es intensificado por la duda que instaura el protagonista, el físico de origen hispano, el Doctor Roberto E. Díaz, en su colega norteamericano Floyd. Al principio, este no le da crédito a Díaz y lo trata con desdén: a desgana lo recibe en sus oficinas de Houston y le exige a cada momento que la entrevista no rebase los quince minutos, una obsesión por la gestión del tiempo y la puntualidad que se alimenta de la resabida oposición intercultural entre la eficiencia estadounidense y el carácter “exótico” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 112) de los peruanos y los “rodeos” que estos suelen dar “antes de ir al asunto” (2013a, p. 113). Lo sorprendente es que la eficacia norteamericana se vea contrarrestada por la evidencia de que, como lo hacen suponer las experiencias con el misterioso cohete, “la historia de los viajes espaciales comenzó” en el Perú (2013a, p. 123) e inviten a Floyd a calificar unos acontecimientos a primera vista insólitos no tan rápidamente de imposibles (2013a, p. 124).

Siguiendo la tipología de Honores, podemos incorporar los cuentos *El Sembrador* y *El visitante* en la categoría “uso de símbolos y alegorías” (HONORES, 2010, p. 181). En *El Sembrador*, el narrador Alberto Teruel -posible ancestro del protagonista de *El archivo de N*, que tiene el mismo apellido- vive fascinado por un profesor “cuya presencia era a todas luces inquietante”. Durante la guerra del Pacífico, este deambula por el centro de Lima sometiendo diferentes edificios a “alguna especie de medición”, por medio de un misterioso “objeto rectangular, transparente, con luces, números y líneas que cambiaban de forma” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 42). Ya de viejo, Teruel vuelve a toparse con su antiguo profesor y, al notarlo incambiado, comprende que este se sustrae a las restricciones temporales de la vida. En consecuencia, las extrañas mediciones efectuadas en el aquel entonces bien podrían servir de ‘semillas’ para ‘sembrar’ un nuevo orden universal mucho más sofisticado que el que le toca vivir al protagonista, quien “aún pertenece a un mundo cuya infancia apenas profiere sus primeros balbuceos, o se asoma a la entrada de la caverna” (2013a, p. 46).

Un funcionamiento análogo se percibe en *El visitante*, cuento en el que un tal Coppelius se hace invisible para introducirse en las celdas de unos criminales con el objetivo de sacarles los ojos y reivindicar así una justicia social. El vigilante Gándara consigue desenmascarar, gracias a una operación “*undercover*”, al enigmático vengador y esclarece que este se ha inspirado en un extendido mito decimonónico alemán, “una historia sobre un personaje que se llevaba los ojos de los niños reacios a dormir para devorarlos luego” (2013a, p. 96). Cuando Gándara se da cuenta de que Coppelius, a pesar de haber sido desenmascarado, sigue con sus actos de venganza, le proporciona la dirección de un expresidente del Perú, que por unas acusaciones de corrupción vive refugiado en Japón, para que lo ajusticie con efecto retroactivo. Tal como lo señala Honores, el aspecto alegórico queda patente en el establecimiento de “una ucronía de la dictadura fujimorista” (HONORES, 2012, p. 465), una interpretación que se verifica en la paronimia contenida en el apellido “Fukuyama” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 99-100). Finalmente, la tonalidad fantástica es menos evidente en *Nocturno de Viena*, que escenifica a Wolfgang Amadeus Mozart desde distintas perspectivas

-la narración por un anónimo anciano, las relaciones con Ludwig (Von Beethoven?) y Johan (Strauss?), el contexto anacrónico de las guerras napoleónicas desde el que se narra- y acaba creando una imagen del célebre músico austríaco, que es históricamente muy poco controlable y podría interpretarse como una atrevida y múltiple “figura del doble” (HONORES, 2010, p. 166).

Los tres cuentos restantes, por su parte, se distinguen de los anteriores por apelar a lo fantástico como fenómeno ligado al lenguaje, valiéndose del valor metatextual de la literatura y de las relaciones intertextuales. Por este camino, Güich da cuenta de una relación entre lo fantástico y la intertextualidad que ya esbozó en su acercamiento teórico a la literatura vampírica en el Perú. En esta ocasión insiste en la importancia que tiene la intertextualidad para la gestación del humor en la ficción breve de estampa fantástica (2013b, p. 49) y la ilustra con la influencia que tiene Bram Stoker en la obra de Carlos Calderón Fajardo (2013b, p. 52). En *Control Terrestre*, Güich pone en evidencia estos elementos estructurales, estableciendo un juego con el concepto de literatura en *No mirar por las ventanas* y disponiendo unas pistas intertextuales explícita e implícita respectivamente en *El archivo de N* y *La boca del payaso*.

### 3. Tres modalidades de lo “fantástico de lenguaje”

#### 3.1. La metaficción: *No mirar por las ventanas*.

La importancia de la literatura y, más específicamente, de su variante fantástica ya queda clara desde las primeras líneas del cuento *No mirar por las ventanas*, que empieza citando *2001 Odisea del espacio*. Esta novela de Arthur C. Clarke, que también constituye el guion de la célebre película homónima de Stanley Kubrik, nutre las ambiciones literarias del héroe y lo incita a abandonar “un trabajo más o menos seguro y bien pagado en Lima” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 101) para buscar la aventura en Barcelona. Allí espera acercarse a unos agentes literarios influyentes y hacerse escritor de ciencia ficción, unas expectativas que, sin embargo, tardan en cumplirse. Un día ve desde la ventana de su apartamento cómo unos hombres de aspecto futurístico “enfundados en trajes de color naranja, con la cabeza cubierta por una especie de escafandra protectora, en el estilo de las películas sobre catástrofes radioactivas o epidemias” bajan de un contenedor “unos depósitos cilíndricos con siglas que no reconocía” (2013a, p. 103). Solo aparecen estos hombres cuando el protagonista mira por la ventana frente a la cual está elucubrando sus proyectos novelísticos: los vecinos, por su parte, nunca han visto a los tipos mencionados y cuando él mismo baja a la calle, la encuentra desierta. Por sus apariciones inexplicables, los hombres de naranja lo obsesionan hasta tal punto que acaban ofreciéndole la inspiración necesaria para escribir la novela que podría lanzar su carrera.

No obstante, algo bullía ahí; olfateaba la posibilidad de una historia, el as bajo la manga. Decidió no abrir más las persianas, hasta que empezara a surgir aquello que había aguardado. Enhebró la primera frase: “Unos hombres de

traje anaranjado interrumpieron su jornada de escritor a tiempo completo...”. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 106)

Por este camino, el relato se refiere a sí mismo y conecta con la metaficción, concepto que designa “la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posibles la existencia misma de la narrativa, en otras palabras, es toda narración cuyo objeto [...] es la narrativa” (ZAVALA, 1998, p. 11). Llama la atención que la autorreferencia que así se establece no solo repercute en la mera actividad de escribir -el protagonista consigue terminar su novela “en tres semanas de dedicación febril y absoluta” y, captando la atención de diferentes editoriales, se prepara para “un lanzamiento por lo alto” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 107)- sino en el propio género fantástico. De hecho, el héroe insiste en que la experiencia que le hacen vivir los operarios de naranja “era insólita por todos los ángulos”. (2013a, p. 106) y que, por tanto, enmarca su novela en el contexto literario siguiente:

Sentía que el asunto marchaba muy bien desde el comienzo: un híbrido posmoderno con toques de novela de misterio, ciencia ficción, intriga internacional y todos los condimentos necesarios, sin perder de vista la calidad. Y con un final sorprendente, inesperado. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 107)

Conforme a la afirmación de Macedo Rodríguez de que “los recursos de la metaficción y la intertextualidad determinan el nivel narrativo que dialoga con otros textos literarios” (2010, p. 62), la base de este diálogo es, en el presente caso, precisamente la literatura fantástica<sup>6</sup>. Concretamente, el carácter fantástico de la autorreferencia se comprueba en su vinculación a la metalepsis, que altera la lógica narrativa, mezclando indebidamente los ámbitos en que actúan el narrador y los personajes<sup>7</sup>. Alentado por los “comentarios laudatorios” en “diarios de prestigio”, el protagonista se plantea la posibilidad de “llevar la obra al cine”, con lo que se pone a la misma altura que su ídolo Clarke. También efectúa una impresionante “gira de presentaciones por Hispanoamérica” y por España, por la que se confirma la inserción de sus escritos en el canon fantástico (2013a, p. 108). Cuando en Sevilla vuelve a recordar a esos seres “extraños” (2013a, p. 105) cuyas “maniobras incomprensibles” le “sirvieron de impulso”, con solo pensar en ellos, se topa con los mismos “hombres de los trajes de color naranja y las escafandras” que “se agitaban, atareados e inmersos en sus labores” (2013a, p.

---

<sup>6</sup> En el citado artículo, Macedo Rodríguez alega que en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia el diálogo que establecen la metaficción y la intertextualidad no solo atañe a lo estético, reanudando así con lo fantástico, sino también a lo político, ya que dicha novela también incorpora “narraciones de resistencia y denuncia ante las atrocidades gubernamentales” (2010, p. 62). Señalamos que esta dimensión política no está presente en *No mirar por las ventanas*, donde la metaficción se limita a poner en evidencia lo fantástico.

<sup>7</sup> Según la definición de Genette, la metalepsis consiste en un pasaje de un nivel narrativo a otro que no está asegurado por la propia narración (1972, p. 243). Se da, por ejemplo, cuando el narrador no cede la palabra a un personaje sino que se presencia “físicamente” al lado de este. Esta confusión de los niveles narrativos se produce aquí cuando los hombres de naranja, que constituyen el objeto del relato, se atacan al héroe, que es responsable de este mismo relato. Creando una frontera movediza entre dos mundos que se consideran como estrictamente separados -el donde se cuenta y el que se cuenta- e insinuando que si los personajes pueden ser espectadores o lectores, estos lectores o espectadores a su vez pueden convertirse en personajes ficticios (GENETTE, 1972, p. 245), la metalepsis participa plenamente de lo fantástico.

109). Es ahora cuando los singulares operarios le hacen comprender al héroe que su éxito literario es un tiro que le sale por la culata e le confieren un tono irónico a su presentimiento de que en sus textos “estaba el germen de algo” (2013a, p. 105). Cuando el protagonista se les acerca, pensando invitarlos a su tour de promoción y “obsequiarles libros autografiados” (2013a, p. 110), los obreros lo cargan en uno de sus barriles y lo echan a un contenedor.

Al llegar hasta él, uno de ellos extrajo un aparato, con el cual lo escaneó diferentes veces [...] y a partir de entonces todo fue rápido: tres de los sujetos trajeron un cilindro; alguien le colocó un brazalete, cuya descarga lo atontó. En medio del sopor, percibió que lo alzaban en vilo, lo introducían al cilindro, lo sellaban y una serie de cables como serpientes, se desplegaban solos, adhiriéndose a su cuerpo. Y luego, la terrible sensación de que lo trasladaban al *container* y apenas el tiempo mínimo, antes de quedar en animación suspendida, para sentenciar que es poco aconsejable distraerse y pensar en gente vestida de naranja y mucho menos escribir novelas que lleven por título *No mirar por las ventanas* (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 110).

Mordiéndose la cola, la narración muestra que, en realidad, el efecto fantástico no procede tanto de la presencia de “los sujetos de los trajes espaciales” (2013a, p. 104) que siguen su propia lógica y ejecutan unas actividades robóticas con “un andar sincronizado” (2013a, p. 105), sino en el hecho de que estos contrarrestan el acto de escribir. De este modo, al ser defraudada por la realidad insólita que pretende describir, la metaficción, más que poner de relieve la literatura misma, cuestiona sus límites e invita a una lectura fantástica del texto.

### 3. 2. La intertextualidad explícita: *El archivo de N*

Si en el cuento anterior el efecto fantástico se realizaba principalmente a través del juego con el propio texto, pasa plenamente por la intertextualidad en *El archivo de N*. Esta intertextualidad es de carácter explícito, puesto que se basa en menciones directas de una obra en otra, como si de una cita se tratara (GOMES DO NASCIMENTO; MENDONÇA NEVES, 2011, p. 52) y es inducida en gran parte por la afición del protagonista, el editor Teruel, a las óperas. Entre ellas destaca *La Bohème* de Puccini, cuyo título bien podría aludir al periplo a bordo del submarino Nautilus (2013a, p. 127), el acontecimiento central del relato<sup>8</sup>. Las referencias al compositor italiano también toman cuerpo en la mención de los personajes Mimí y el poeta Rodolfo (2013a, p. 131), se complementan a continuación con unas reminiscencias al cine policial<sup>9</sup> y preparan así un amplio trasfondo cultural contra el

<sup>8</sup> Otra resonancia intertextual posible es el parentesco que tiene el título de esta ópera con el círculo literario “La bohemia de mi tiempo” que creó alrededor suyo Ricardo Palma, otro de los personajes del cuento.

<sup>9</sup> Estas referencias al cine aparecen cuando Teruel, al volver a su casa y notar que está perseguido, confiesa que “se sentía como en una de esas películas policiales de John Houston o Howard Hawks, que tanto disfrutaba [...]” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 146). Citando precisamente a estos dos célebres directores de cine norteamericanos, el narrador vuelve a fortalecer la presencia literaria. Hawks elaboró algunos de sus guiones en colaboración con Faulkner y una de sus películas más conocidas, *The Big Sleep*, se basa en una novela de Raymond Chandler. Houston, por su parte, debe su fama a películas como *The Maltese Falcon*, *The Treasure of the*

cual puede perfilarse mejor la literatura. En efecto, la intertextualidad se manifiesta en su dimensión “propiamente literaria”<sup>10</sup> cuando un desconocido le deja a Teruel, en la puerta de su casa, unas hojas que contienen un relato autobiográfico inverosímil de la mano de Ricardo Palma.

Según el manuscrito, Palma, como soldado de la marina en la guerra entre la Alianza Pacífica y España, ve “algo fuera de lo común en las aguas frente al Callao”: emerge entre las olas “una figura de contornos extraños” parecida a una ballena (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 133), que “produce una intensa luz” (2013a, p. 134) y en la que por “una especie de portezuela abierta [...] una figura humana [...] se esconde rápidamente” (2013a, p. 135). El carácter indeterminado del objeto es intensificado por su descripción nebulosa: se lo llama “cosa” (2013a, p. 135), “eso”, algo “metálico, fabricado con láminas cuyas junturas bien podrían recordar las escamas de un pez” (2013a, p. 136) o un “pez de metal, con poderosas linternas” (2013a, p. 138). El misterio aún se intensifica cuando Palma, al acercarse en lancha para observar el extraño artefacto, es tragado por él. Desde su interior, lo describe como una “máquina submarina, con una maniobrabilidad asombrosa” cuya tripulación “elude olímpicamente cualquier explicación sobre la naturaleza del navío y la tecnología que lo impulsa” (2013a, p. 140)<sup>11</sup>.

Esta composición extraña del barco deja establecida la vacilación tanto en Palma, que actúa de personaje, como en Teruel, el ‘narratario’ del extraño relato. Palma, preso “en el vientre de la bestia” (2013a, p. 136) lexicaliza la duda comunicando su sensación de que “El hecho, visto desde afuera, parecía inaudito; no obstante, para quien lo vive, como él, es algo tan natural como respirar” (2013a, p. 139). Además, el joven marino parece contar sus experiencias desde un estado segundo, causado por la rarificación del aire: está sumido en una letargia y “casi ha perdido conciencia” (2013a, p. 142). Una misma hesitación se apodera de Teruel que al “[d]escubrir ese nombre [=de Ricardo Palma] se siente “[desplazado] de inmediato al limbo de los recuerdos” (2013a, p. 132) y que, en su calidad de lector, se declara preparado a “aceptar que no todo podía ser resuelto dentro de los fueros convencionales” (2013a, p. 132).

Sin embargo, el aspecto fantástico más llamativo es generado por la intertextualidad implicada en el manuscrito abandonado. Primero, al desglosar el texto, le cuesta a Teruel

---

*Sierra Madre* y *Under the Volcano*, que se inspira en la novela de Malcom Lowry. Otro vínculo con la literatura se vislumbra en *Moby Dick*, una adaptación del libro de Herman Melville, que establece un ambiente marino y fantástico parecido al que se encuentra en *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Jules Verne y que se tematiza en *El archivo de N*.

<sup>10</sup> Dado que la intertextualidad es un fenómeno que se define de manera muy borrosa y así puede englobar referencias ampliamente culturales o artísticas, como se daba el caso en Puccini, este término indica las relaciones que existen entre los solos textos (GIGNOUX, 2006, p. 3).

<sup>11</sup> Cabe señalar que el cuento se alimenta de unos hechos reales perteneciente a la biografía de Ricardo Palma. Así, Palma participó como miembro de la Armada peruana en la batalla de El Callao en la que sale milagrosamente ileso de un bombardeo. Más tarde, después de haberse opuesto como director de la Biblioteca Nacional contra el poder chileno, fue encarcelado durante doce días en la bodega de un buque en el puerto chalaco. Aunque este encarcelamiento puede haber servido de inspiración para la escena del secuestro a bordo del submarino en el manuscrito, esta es puramente ficticia y, por tanto, refuerza el efecto fantástico.

atribuirlo a Palma: el estilo le parece “antagónico”, típico de un “informe” que “hacía gala de un propósito meramente informativo, neutral, como los sueltos del periódico, a pesar de las leves digresiones con visos emocionales”. En esto se opone al “tono socarrón” de otras obras suyas, como *Tradiciones*, y “podría publicarse en el suplemento del domingo como un relato” (2013a, p. 145). Esta composición trivial del texto condiciona la vacilación, valorando el efecto de lo real, que es necesario para resaltar el fenómeno inusitado del submarino. Al mismo tiempo, esta falta de originalidad hace que Teruel se fije en “las coincidencias con una clásica novela” por las que Palma “estaba realizando un homenaje a un modelo literario” (2013a, p. 136), que, como se desprende de la mención de los títulos *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa* (2013a, p. 140), no es otro que Julio Verne. A continuación, el héroe tematiza sus inferencias intertextuales detallando la filiación entre la primera novela del autor francés y el presunto texto de Palma. Esta actividad se cristaliza en el nombre del expediente “archivo de N” -inicial que refiere tanto al personaje de Verne, Nemo, como a su barco, el Nautilus-, que también funciona como título del relato entero (2013a, p. 137, 145).

Ya podía dar por hecho de que se trataba de una hábil estratagema literaria. La descripción [d]el capitán era casi idéntica a la de Verne. Era un auténtico ejercicio de ingenio, quizá un tributo a la memoria del viejo, realizado por uno de sus admiradores. Se honraba, además, al novelista francés, probablemente el más célebre creador de su época. [...] Teruel conservaba fresca la explicación, que no figura en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, sino en *La isla misteriosa* (la otra novela donde aparece el atormentado capitán). Ciertamente animado, siguió ingresando ese insólito juego entre realidad y ficción. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 140)

No obstante, la intertextualidad no solo fomenta el efecto fantástico por establecer el mero paralelismo con el texto francés. Quizá su mayor pertinencia está en el hecho de que motiva una metalepsis. En efecto, las fronteras entre los niveles del narrador y del personaje se superan cuando Teruel, después de su lectura, se encuentra con nadie menos que Nemo, el héroe de la novela de Verne. Este trata de convencerlo de la autoría de Palma y disipar sus dudas acerca de la veracidad del documento. Ante el escepticismo de Teruel, motivado por el hecho de que el manuscrito “jamás llamaba al capitán por su nombre y tampoco [...] aludía al mítico nombre del submarino” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 145), que la figura de Palma se mezcla con personajes ficticios (2013a, p. 151), así como por la sencilla razón de que por aquellas épocas los submarinos simplemente todavía no existían, Nemo hace hincapié en la irrefutable exactitud cronológica: Verne acarició su proyecto novelístico en 1865, publicó el libro en 1870 y los acontecimientos tuvieron lugar entre estas dos fechas, en 1866. Así podría ser que Verne se hubiera inspirado en “un objeto que navega bajo la superficie del mar frente al Callao” (2013a, p. 152) y que esta nave hubiera ayudado a la Alianza Pacífica en la batalla del 2 de mayo de 1866 contra los españoles (2013a, p. 153, 154)<sup>12</sup>. Además, Nemo

<sup>12</sup> La narración intensifica aún el aspecto fantástico suponiendo que fueron los cañones de esa misteriosa nave los que mataron por error a José Gálvez, un político y militar peruano que dirigió las operaciones navales de la Alianza Pacífica, formada por Perú, Chile, Ecuador y Bolivia en la guerra contra España. Según las crónicas, fue matado en la batalla de El Callao por el impacto de una bomba en el sitio que abandonó unos segundos antes

le cuenta que cuarenta años más tarde fue a disculparse ante Palma por haberle aprisionado unos días y asegura, como prueba de autenticidad del manuscrito, que en esa ocasión el propio escritor se lo regaló.

La presencia del héroe de Verne hace, por lo tanto, que se trastocan las relaciones temporales normales. Aparece, en efecto, que para Palma, a bordo del submarino, “su noción de tiempo se ha alterado” (GÜICH RODRÍGUEZ, p. 2013a, p. 141) así como para Teruel que, al inventariar los acontecimientos vividos por el autor, “terminó su resumen febrilmente” y que “[c]omo Palma en el navío, había perdido por completo la noción del tiempo” (2013a, p. 143). Tal como lo señala Roas, esta “confluencia de dos (o más) tiempos en un mismo instante [...] produce la imposible comunicación [...] entre dos órdenes de la realidad” (2012, p. 110) y cumple, por lo tanto, con las condiciones para la realización de lo fantástico. Además semejante “perversión fantástica del tiempo” (2012, p. 106) hasta llega a constituir un “no-tiempo” (2012, p. 112), una dimensión indefinida, que aquí se lexicaliza en el nombre del capitán Nemo. Este significa “nadie, siguiendo la etimología latina” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 140) y le va muy bien a un personaje que dice tener “Todas y ningunas” nacionalidades (2013a, p. 149). Asimismo explica que el submarino de Verne puede seguir existiendo hasta el día de hoy y extraerse al tiempo convencional.

Teruel lo [=al capitán] interrumpió con naturalidad:

-Si me ciñera a su historia con criterios de exactitud, debería llamarlo Nemo...- dijo, con aire sarcástico-. Pero Nemo y ese submarino son ficticios.

-Lo son para usted, señor Teruel, pero no para mí o mis hombres. Hemos existido en los océanos desde que el francés comenzó a borrar cuartillas. Nuestra existencia se inició el día que ese autor esbozó su novela. Desde entonces, el destino de mi Nautilus se desarrolló de manera independiente. Gozamos de una autonomía singular. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 154).

Esta convergencia de los tiempos se ilustra al final del cuento, cuando Teruel ve desde el malecón de Chorrillos cómo se despide de él “la silueta” de “brazos cruzados” del capitán antes de retornar “a las profundidades de su navío” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 157) y emprender otro viaje a través de las fronteras temporales. Además, al ser “el capitán de un submarino que existe en la ficción y en la realidad” (2013a, p. 155), Nemo hasta invierte los roles causales entre realidad y ficción y, una vez más, deja clara la impronta que tiene sus implicaciones intertextuales en el carácter fantástico del texto. Contemplando la misteriosa partida del submarino, Teruel es testigo de algo insólito que “parece ser premonición del fin de una era” y al mismo tiempo se convierte en un doble del “joven Palma ochenta años antes” que estaba igual de asombrado al ver por primera vez el extraño navío (2013a, p. 156). De esta forma, Teruel tiene que dejar de estar “obnubilado por la razón” (2013a, p. 152) y entregarse plenamente a su pasión por las “historias extrañas” (2013a, p. 144) que parecen ser su asidero existencial, “su propio *Nautilus*” (2013a, p. 157). Así, la intertextualidad erige lo fantástico en un código por el que se filtra la vida: publicando finalmente el manuscrito de

---

Ricardo Palma, que operaba bajo sus órdenes. El presente cuento trastoca la realidad imputándole la procedencia de la bomba no a una nave enemiga sino al misterioso submarino (GÜICH RODRÍGUEZ 2013a, p. 154).

Palma, los “papeles, que pertenecen a sus compatriotas” (2013a, p. 155), Teruel dará fe de la extraña coexistencia de lo real y de lo insólito y se prepara para corregir la historia a partir de la ficción.

### 3.3 La intertextualidad implícita: *La boca del payaso*

Aunque abre con la reproducción de los versos iniciales de la canción *Sympathy for the devil* de los Rolling Stones, *La boca del payaso* globalmente procesa la intertextualidad de manera implícita: el narrador no menciona sus fuentes y espera que el lector reconozca el diálogo intertextual, valiéndose de su propio conocimiento del mundo y de la literatura (GOMES DO NASCIMENTO; MENDONÇA NEVES, 2011, p. 52)<sup>13</sup>. Esta manifestación de la intertextualidad es definida por Rifaterre como “aleatoria” ya que, más que la “obligatoria”, la cual explicita las referencias, depende de la intensidad del proceso de recepción (GIGNOUX, 2006, p. 4, 6). El argumento del cuento es el siguiente: un ejecutivo pasa con su mujer y su hijo, “el diablillo”, un fin de semana en un parque recreativo llamado “La boca del payaso” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, pp. 65-66). Mientras sus familiares se divierten, el narrador-protagonista ve cómo, en un complejo anejo, una empresa exportadora de espárragos desarrolla sus actividades anuales de *team-building*. Telefonea a un colaborador de su propia compañía para darle unas instrucciones. Poco después, sale en el telediario la noticia de una matanza ocurrida en las sesiones empresariales recreativas que acaba de observar (2013a, p. 69). Solo en ese momento consta que la compañía del narrador se llama “Hades Incorporated” y se nota una pestilencia a azufre (2013a, p. 71).

De esta forma, la vacilación es originada por la tardanza con la que lector se entera de que debe interpretar literalmente la palabra “diablillo”, por la que el narrador califica, a primera vista de manera inocente, a su hijo, entusiasmado ante la perspectiva de unas vacaciones en el campo: “Mi esposa estuvo de acuerdo, y el diablillo de mi hijo saltó de felicidad [...]” (2013a, p. 65). Esta hesitación entre una interpretación literal y figurada, que es característica de lo fantástico (TODOROV, 1970, pp. 83-84), también afecta a los pasatiempos del niño, que consisten en una obsesión por “echarse en el fondo [=de la piscina] y permanecer ahí minutos interminables” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 66) y en su entrega incondicional a “los juegos de su *tablet* – especialmente los más sangrientos y sádicos” (2013a, p. 67). Solo *a posteriori* es posible entender estas palabras no como exageraciones del padre sino en su referencia concreta a la naturaleza sobrehumana y demoniaca del hijo. También es por el final del cuento que se aclara por qué el narrador dice tener “ciertas destrezas para obviar algunas molestas barreras” (2013a, p. 69) y salta sin dificultades por encima del “cerco de ciprés espeso” que lo separa del encuentro empresarial, para tomar posesión de la “ubicación privilegiada” (2013a, p. 69) que siempre parece disfrutar.

---

<sup>13</sup> Solo al final del cuento, cuando quedan claras sus intenciones diabólicas, el narrador brevemente menciona el apellido del autor de relatos de terror norteamericano Howard Phillips Lovecraft (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 71), pero no aprovecha esa referencia intertextual explícita de manera más seguida.

Esta estructura temporal retardataria también concuerda con la naturaleza elíptica o, por lo menos, indirecta, del texto. Así el narrador no cuenta que ha mandado exterminar a los participantes a la sesión empresarial, sino que deja que se encarguen de eso los medios de comunicación. Callando ciertos elementos y postergando el desenlace, el narrador procede a “la dilatación fantástica del tiempo” que le es propio a dicho género (ROAS, 2012, p. 108) y mantiene la duda con respecto a su persona. Solo descorre levemente el velo con respecto a lo sucedido aventurando unas suposiciones, enfatizadas por el uso repetitivo del condicional.

Vi todo lo que acontecería a partir de entonces: bajaríamos a cenar los tres; notaríamos cierta agitación en el gerente del hotel y en el equipo de camareros. Comentarían en voz baja. [...] Al regresar a nuestro aposento, encendería el televisor y oiríamos los primeros reportes que informaban a la opinión pública sobre la misteriosa masacre ocurrida esa tarde en un centro recreacional de Chosica (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 70).

Además, esta hesitación resulta reforzada por una duda que se perfila en el nivel intertextual. Aunque no hay indicaciones explícitas para ello, resalta el parentesco entre el presente relato y *Con Jimmy en Paracas*, cuento ya clásico de la colección *Huerto Cerrado* (1968) de otro autor peruano, Alfredo Bryce Echenique. De hecho, los dos cuentos se desarrollan en un espacio muy similar: a pesar de que *Con Jimmy* no sitúa la acción en Chosica<sup>14</sup> sino en Paracas, escenifica un mismo ambiente vacacional. Manolo y su padre se alojan en un “hotel de lujo” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 20) donde sirven “un menú que parecía para norteamericanos” y por el que se pasean unas chicas que no se “atrevía a mirar” (1981, p. 24). Este decorado coincide casi exactamente con el del relato de Güich, un “hotel campestre”, situado en un “lugar inmejorable” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 65), pendiente del “control de calidad” y atento a cada “simpático detalle de *marketing*” (2013a, p. 66) en el que se registra “la familia ideal” compuesta por la “elegante y bella esposa”, el “vivaz hijo” y el “ejecutivo exitoso y de trato jovial”. Por lo demás, se dedica en ambos textos una atención comparable a los trámites en recepción, la piscina ejerce una misma fascinación en los dos chicos -Manolo espera refugiarse en ella porque en el mar “había rayas, tal vez tiburones” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 20) y al “diablillo” le sirve para sus extravagantes juegos- y los dos viajes se hacen por motivos casi idénticos: Manolo acompaña a su padre en un viaje de negocios en el que este tiene que venderles unos tractores a unos ricos agricultores y el directivo del cuento de Güich busca escaparse unos momentos de su rutina empresarial, pero se enfrenta con las prácticas recreativas de otra compañía agrícola “dedicada a la comercialización de espárragos” (GÜICH RODRÍGUEZ, p. 2013a, 69).

No obstante, el parentesco intertextual más llamativo se lexicaliza en la repetición de la palabra “bungalow” (2013a, p. 66, 67, 70), cuyo origen extranjero en ambos casos se pone de

---

<sup>14</sup> Aunque no se refiere a él en este cuento, Chosica sí es un espacio que Bryce Echenique tematiza en otras ocasiones. En la novela *Un mundo para Julius* (1970), para la cual el relato *Con Jimmy en Paracas* funcionó como una suerte de borrador, Chosica es el lugar donde va a curarse la hermanita del protagonista. En *Al agua patos*, cuento recogido en *La Felicidad ja ja* (1974), es el decorado donde el héroe, de niño, acaba matando a unos patitos a punto de echarlos incansablemente al agua, un malentendido que le traumatizará por el resto de la vida.

relieve, sea mediante las comillas en el texto de Bryce, sea por las itálicas en Güich. El que no se explicita su relación con el cuento de Bryce, no obstaculiza en absoluto el funcionamiento de la intertextualidad<sup>15</sup>. Al contrario, según Riffaterre, semejantes palabras constituyen unas anomalías con respecto al idiolecto del texto primero que de todos modos indican la presencia latente de otro texto y, en consecuencia, son significativas de por sí (1981, p. 5). Dentro de esta perspectiva, la palabra “bungalow” es importante, dado que recuerda la relevancia que tiene en *Con Jimmy en Paracas*, donde, por ejemplo, interviene cuatro veces seguidas en la escena en la que el recepcionista les entrega la llave a Manolo y a su padre.

El hombre de la recepción, muy distinguido, mucho más alto que mi padre, le respondió afirmativamente: “Claro que sí, señor. El muchacho lo va a acompañar hasta su ‘bungalow’, para que usted pueda lavarse las manos, si lo desea. Tiene usted tiempo, señor; el comedor cierra dentro de unos minutos, y su ‘bungalow’ no está muy alejado.” No sé si mi papá, pero yo todo eso de “bungalow” lo entendí muy bien, porque estudio en colegio inglés [...]. El muchacho que nos llevó hasta al “bungalow” no se sonrió mucho cuando mi padre le dio la propina [...]. (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 23)

Esta palabra denota la condición inferior del padre -patente en su baja estatura, su desconocimiento del inglés y su tacañería-, una interpretación que se corrobora al final del cuento, que exactamente termina en este mismo vocablo. Tras una dura jornada para él y un día lleno de humillaciones para Manolo, el padre le pregunta a este “qué quiere decir ‘bungalow’ en castellano” (1981, p. 31). En su análisis de dicho texto, Albert Bensoussan, traductor y analista de la obra de Bryce, explicita este posible sentido asociando “bungalow” a la palabra “buga”, que en ciertas hablas latinoamericanas, remite a “bujarrón”, o sea, a “homosexual” (1985, p. 49)<sup>16</sup>. Bensoussan asocia esta palabra a Jimmy, el hijo de uno de los jefes del padre de Manolo, que se junta con este en el hotel de lujo y termina haciéndole avances homosexuales a través de unas alusiones a su ropa interior (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 29) y a sus órganos genitales: “¿cómo la tienes, Manolo?” (1981, p. 30).

Según el crítico francés, Jimmy termina corrompiendo así a Manolo por tercera vez -la homosexualidad era muy mal vista en la sociedad peruana machista a mediados del siglo XX- después de haberle estimulado a fumar y a tomar los primeros whiskies de su vida (BENSOUSSAN, 1985, p. 48). De esta manera, la figura aparentemente celestial de Jimmy que “era de una belleza extraordinaria” con “el pelo en anillos de oro” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 26) y con “cara de monedita de oro” (1981, p. 28) traiciona casi bíblicamente al héroe quitándole la inocencia y transforma el “hermoso Paracas”, el balneario paradisiaco que parecía una “oasis” en el desierto, llena de “palmeras, flores” (1981, p. 24) en un tipo de infierno .

<sup>15</sup> A este respecto, Riffaterre insiste en la diferencia entre “intertexto” e “intertextualidad”, términos que en la crítica muy a menudo se confunden. Según él, el “intertexto” debe considerarse como el conjunto de textos que se tiene en la memoria y que se puede aproximar al texto que se está leyendo (1981, p. 4). La “intertextualidad”, por su parte, no se limita al reconocimiento del intertexto y más bien se refiere a la mera capacidad del texto de entrar en diálogo con otros, por lo que se engendra un proceso de significación que supera una interpretación hecha a partir de una lectura lineal (1981, p. 6).

<sup>16</sup> Bensoussan se refiere, a este respecto, al uso de la palabra “buga” que hace Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* (1985, p. 49).

Esta interpretación de Jimmy como “ángel del mal” (BENSOUSSAN, 1985, p. 48) alimenta la del papel que desempeña mucho más abiertamente “el diablillo” en *La Boca del payaso*. Una vez que se entienden las consecuencias de la estrategia retardataria ya comentada, se revelan a todas luces las intenciones de la familia modelo, que termina presentándose como una trinidad del mal, intensificada por el frecuente uso del “nosotros”: “Llegamos un sábado por la mañana [...] nos cambiamos de indumentaria [...] Bajamos al comedor del hotel [...] regresamos a las habitaciones” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 65-67). Después de molestarse por lo “primitivo” y el “pésimo gusto” de tales “olimpiadas recreativas anuales” (2013a, p. 69) de la productora de espárragos, el padre de la familia estimula a sus propios colaboradores infernales a “emprender nuevos retos”, a “incorporarse a nuestros objetivos” y, conforme a los “nuevos tiempos” a “sacar dividendos en vez de permanecer en el interior de las montañas o encerrados en los árboles” (2013a, p. 70). Movilizando esos espíritus maléficos y familiarizándolos con la eficacia empresarial moderna, el narrador emplea las arengas tan consubstanciales a la sesión de *team-building* de la que se burla a favor de la expansión de su propia entidad diabólica y de su influencia perniciosa en el mundo.

Por unos instantes, asumiremos nuestras apariencias reales para que así el festejo sea pleno. Nuestros ojos llameantes brillarán y un intenso olor a azufre infestará el alojamiento. [...] El jefe estará al tanto y me pondrá como ejemplo de un ejecutivo que no descansa ni siquiera en sus vacaciones. Y hasta en la casa matriz, el mandamás absoluto de Hades Incorporated sabrá de mí. Un nuevo ascenso en las jerarquías estará a la vuelta de la esquina (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 71).

Incorporando el término “Hades”, el reino de las tinieblas de la mitología griega, al nombre de su compañía, el narrador definitivamente transforma el precioso decorado montañoso en un ambiente luciferino y le da al título del cuento, inspirado en una colina que “se asemejaba a uno de esos hombres de rostro elástico y colorado que hace reír a tantos humanos” (2013a, p. 66), una significación muy irónica. El parentesco que se establece así entre el “diablillo” y Jimmy del cuento de Bryce<sup>17</sup>, participa de lo fantástico no solo por su connotación infernal sino, sobre todo, por apoyar la estrategia de retraso gracias a la cual la narración establece la vacilación. De hecho, la duda se manifiesta en este relato en dos

---

<sup>17</sup> Se podría decir que se lleva a cabo entre los dos personajes un proceso que Genette llama “transvalorisation” que consiste en atribuirle al personaje “par voie de transformation pragmatique ou psychologique un rôle plus important et/ou sympathique” dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui accordent l’hypotexte” (1982, p. 393). En el presente caso, la transvalorización consiste más bien en el hecho de que las características diabólicas implícitas de Jimmy se vuelven más explícitas para el “diablillo”, sin por lo tanto, disipar la vacilación que determina el carácter fantástico del cuento. Más concretamente, por su carácter más explícito la figura del diablillo podría calificarse de transformación burlesca de Jimmy. Este tipo de transformación procede de la combinación de un sujeto noble y de un estilo vulgar, como se desprende de la tipología de Genette, que también incorpora las posibilidades siguientes: los géneros nobles (la epopeya, la tragedia) como combinación de un sujeto y un estilo nobles, la parodia como cruce de un sujeto vulgar y un estilo noble (lo heroico-cómico) y los géneros propiamente cómicos (la comedia) donde coinciden un sujeto y un estilo vulgares (1982, p. 30). De esta manera en *La boca del Payaso*, lo fantástico pasa también por lo burlesco que constituye una modalidad del humor que tradicionalmente se le asocia al género (HONORES, 2010, p. 88-89)

niveles: primero, mediante el contexto realista reforzado por la dilatación del tiempo que tapa a más no poder los difusos elementos diabólicos y, segundo, por la referencia implícita a un cuento de Bryce. Por su aspecto a primera vista familiar, este empieza por fortalecer el ambiente realista, para después resaltar, como más sorprendente y fantástico, el desenlace del relato, a través de las lecturas infernales que se le atribuyen. Tal como lo formula Bianco Amaral en su análisis de *Os comensais*, un relato fantástico del autor brasileño Murilo Rubião, el realismo que le es necesario a la aparición de lo fantástico, no solo se induce a partir de las estructuras puramente narratológicas del texto sino también en base a su composición intertextual que retoma unas voces existentes en el mundo (2012, p. 58).

Assim, essa criação do irreal é feita por retomadas de imagens preexistentes no mundo, ou seja, a intertextualidade é mais que uma condição da literatura em si, ela aparece no fantástico como fundamento do gênero, pois é intertextualmente que o sobrenatural é alcançado (BIANCO AMARAL, 2012: 59)

Por este camino, el paralelismo con el texto de Bryce invita a una lectura referencial del texto y establece así una impresión mimética y una cotidianidad que según David Roas es “un recurso fundamental para (...) convencer al lector de “la verdad” del fenómeno imposible” y condiciona “la coexistencia de lo posible y lo imposible” que es típica de lo fantástico (2011, p. 263). De esta manera, la referencia intertextual sutil desemboca en un procedimiento que Gignoux define de “reescritura” (2006, p. 5)<sup>18</sup>. Ofreciendo una nueva versión de un texto ya existente, *La boca del payaso* explota la intertextualidad de una manera muy intencional, ofreciendo una adaptación de *Con Jimmy en Paracas* a los preceptos de lo fantástico,

## Conclusiones

En los cuentos comentados de la colección *Control Terrestre* de Güich, la vacilación que origina el efecto fantástico procede de unos experimentos con la enunciación que caracterizan el género en la época postmoderna. Concretamente, participa de un “fantástico del lenguaje” caracterizado por una narración que acopla unos artificios puramente narrativos como la metalepsis o la perversión del tiempo a la referencia a la literatura misma. Este proceso se perfila en primera instancia en la metaficción que tematiza la propia elaboración del texto: así *No mirar las por las ventanas* versa sobre su propia realización y el efecto fantástico reside en el hecho de que precisamente esta realización se vuelve contraproducente para el narrador. Las referencias a otros textos y a otras manifestaciones culturales sirven la causa fantástica de manera explícita en *El archivo de N*. En esta ocasión, el propio cuento lexicaliza los textos con

---

<sup>18</sup> En su tentativa de desenmarañar el concepto de ‘intertextualidad’, que muchas veces sirve de cajón de sastre, Gignoux no solo lo reserva para las relaciones que mantienen los textos escritos entre sí, distanciándose así de las meras alusiones culturales, sino que también lo opone al término de ‘reescritura’ con el que a menudo se confunde. En realidad, las implicaciones de la ‘reescritura’ son más considerables ya que, el reelaborar un texto ajeno presupone ya la intertextualidad, mientras que la ‘intertextualidad’ no presupone necesariamente la reescritura (2006, p. 5).

los que quiere entablar un diálogo: al incorporar abiertamente el argumento de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, la novela de Verne, a un manuscrito que nutre ambiciones históricas, se crea una hesitación entre realidad y ficción. Un mismo procedimiento se efectúa en *La boca del payaso*, pero de manera implícita. Solo unos detalles en el contexto global o unas particularidades léxicas sugieren un parentesco entre este relato y *Con Jimmy en Paracas* de Bryce Echenique. Sin embargo, precisamente el carácter más subrepticio de las referencias intensifica el efecto de lo real y, por consiguiente, dificulta el reconocimiento de lo insólito. Por lo mismo, esta estrategia solidifica el proceso de vacilación y muestra hasta qué punto la metaficción y la intertextualidad pueden servir como catalizadores de lo fantástico.

SNAUWAERT, E. Metafiction and Intertextuality as Catalysts of the Fantastic in Three Tales of José Güich Rodríguez. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 141–159, 2016.

## Referencias

ALLEN, G. *Intertextuality*. London; New York: Routledge, 2003.

BENSOUSSAN, A. Alfredo Bryce Echenique, le principe d'innocence. *Co-textes*, 9, p. 45-53, 1985.

BIANCO AMARAL, A. C. Notas sobre a intertextualidade no gênero fantástico. *Rascunhos Culturais*, v. 3, n. 6, p. 49-62, 2012. Disponible en Web: <[http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2013/04/6ed\\_artigo\\_3.pdf](http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2013/04/6ed_artigo_3.pdf)>. Consultado en: 22 jun. 2015.

BRYCE ECHENIQUE, A. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1981.

ERDAL JORDAN, M. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt; Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIGNOUX, A-C. De l'intertextualité à l'écriture, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13, 2006. Disponible en Web: <<http://narratologie.revues.org/329>>. Consultado en 22 jun. 2015.

GOMES DO NASCIMENTO, E.; MENDONÇA NEVES, R. A intertextualidade que permeia o fantástico: uma realidade da Erêndira de García Márquez. *Ao Pé da Letra*. v. 13.1, p. 49-60, 2011. Disponible en Web: <[http://revistaopedaleta.net/volumes-aopedaleta/Volume%2013.1/Vol-13-1-Elilson-Gomes-Nascimento\\_Renato-Mendonca-Neves.pdf](http://revistaopedaleta.net/volumes-aopedaleta/Volume%2013.1/Vol-13-1-Elilson-Gomes-Nascimento_Renato-Mendonca-Neves.pdf)>. Consultado en 18 abr. 2015.

GÜICH RODRÍGUEZ, J. *Control Terrestre*. Lima: Ediciones Altazor, 2013a.

\_\_\_\_\_. Vampiros marca Perú. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. v. 1, n. 1, p. 47-60, 2013b. Disponible en Web: <[http://www.pasavento.com/pdf/vampiros\\_marca\\_peru.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/vampiros_marca_peru.pdf)>. Consultado en: 21 mar. 2015.

JENNY, L. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, 27, p. 257-281, 1976.

HONORES, E. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.

\_\_\_\_\_. *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011.

\_\_\_\_\_. Monstruos de papel: la “nueva ola” del horror peruano. *Letras & Letras*. Uberlândia, 28, p. 457-468, 2012. Disponible en Web: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25873/14230>>. Consultado en 18 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: Agalma, 2014.

KURLAT ARES, S. La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, 238-239, p. 15-22, 2012. Disponible en Web: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6884/7047>>. Consultado en: 18 mar. 2015.

MACEDO RODRÍGUEZ, A. La metaficción y la intertextualidad: Figuras de lo fantástico en La Ciudad Ausente. *Signos Literarios*, p. 57-75, 2010. Disponible en Web: <<http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/view/948/908>>. Consultado en: 25 abr. 2015.

RIFFATERRE, M. “L’intertexte inconnu”. *Littérature*, 41, pp. 4-7, 1981. Disponible en Web: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330)>. Consultado en: 25 mar. 2015.

ROAS, D. Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva. In: HONORES, E. (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011. p. 263-272.

\_\_\_\_\_. Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCIA, F.; BATALHA, M.C. (Eds.). *Vertentes teóricas y ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p.106-113.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43, p. 1-11, 2010. Disponible en Web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43consfan.html>>. Consultado en: 17 abr. 2015.

STAGNARO, G. La invención del futuro. Lima y la dimensión distópica en *Mañana, las ratas*, de José B. Adolph. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII : 238-239, p. 147-161, 2012. Disponible en Web: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6892/7055>>. Consultado en: 18 may. 2015.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

ZAVALA, L. *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Recebido em: 30/07/2016

Aceito em: 25/08/2016