

Minimalismo fantástico en *El avaro*, de Luis Loayza

José Güich Rodríguez

Introducción

Dentro de la narrativa peruana, la obra de Luis Loayza (Lima, 1934) ocupa un lugar que aún no ha sido esclarecido por la crítica académica, aunque en años recientes esta atención muestra signos de crecimiento, en especial por parte de los investigadores más jóvenes. Ellos han reactualizado y «puesto en valor» a Loayza, quien, por décadas, se constituyó en uno de esos «autores de culto», muchas veces citado como referencia destacada, pero poco leído o explorado si lo comparamos con otras figuras también surgidas y afianzadas durante ese periodo de evidente modernización de las prácticas literarias en el Perú de mediados del siglo XX.

El particular entramado de su escritura, que fusiona el minimalismo del relato breve y la introducción de aspectos afines a la temática de lo paradójico y de la especulación —propios de la

narrativa fantástica de impronta borgesiana—, halla en el manejo del lenguaje su punto máximo de sustentación, confirmando el paso de una estética convencional, la del siglo XIX, a una muy distinta, donde lo verbal es la base indispensable de la experiencia fantástica (Cfr. Roas 2012: 136).

Y ello, en principio, también ha supuesto un problema: la dificultad para involucrarlo o inscribirlo en alguna corriente visible de nuestra literatura. Algunos estudiosos han llegado, incluso, a cuestionar el hecho de que las obras de Loayza —o al menos, la que aquí nos ocupará—, se incorporen con plenitud a la —por varias décadas— vertiente fantástica que solo hoy empieza a vislumbrarse como una singular continuidad en el horizonte del sistema de la literatura nacional. Una de esas posturas pertenece a Juana Martínez Gómez:

Loayza publica una serie fragmentaria y heterogénea de cuentos que reúne más tarde con el título de *El avaro*, libro que si no pertenece al género fantástico de forma ortodoxa, linda con él o se deja deslizar, a veces, entre el prodigio y la maravilla. Lo cierto es que Loayza emprende una original revisión del lenguaje literario con la creación de un código estético muy personal (1992: 153).

Llama la atención que Martínez Gómez destaque una aparente falta de organicidad en el libro de Loayza, cuando una lectura atenta de este nos revela que sí existen fuertes conexiones entre los textos que lo conforman. Y estas se afirman en las claves culturales a las que la investigadora alude al final de su valoración inicial sobre el escritor peruano. Por otro lado, también es cierto que para la mayoría de quienes han abordado este particular universo, el aspecto del lenguaje siempre ocupa una posición más que relevante.

Pese a estas divergencias, se ha construido un consenso que ubica a Loayza dentro de un grupo de autores que desde fines de la década de 1940 —y toda la siguiente— transformó los usos narrativos, hasta entonces afianzados en la estética realista del siglo XIX, cuyas figuras más canónicas eran, hasta ese momento, novelistas

como *Ciro Alegría* o *Enrique López Albújar*, recreadores ambos del mundo andino o rural en oposición a las formas urbanas de existencia social.

Fue la primera generación, durante el siglo XX, que se preocupó, desde varias ópticas, por inaugurar diálogos fructíferos con las nuevas corrientes del arte y del pensamiento, gestadas en Europa y luego trasvasadas a Hispanoamérica gracias a las obras de *Borges*, *Asturias*, *Arreola*, *Rulfo*, *Cortázar*, *Onetti* o *Bioy Casares*, autores que ya contaban con una trayectoria y reconocimiento en sus países de origen.

Luis Loayza representa uno de esos casos de insistente ánimo de renovación, frente a modelos de escritura que ya no daban cuenta plena de los cambios gestados en el Perú en los terrenos sociales, políticos y económicos. Ciudades como Lima habían experimentado mutaciones significativas, producto de desplazamientos internos y de recomposiciones en materia de entramado social.

Asimismo, una dictadura militar, la de *Odría* (1948-1956), responsable de quebrar la continuidad democrática (en un golpe de Estado acicateado por el *Apra*, y aliada con la oligarquía), emprendió severas medidas de control interno, dirigidas a acallar la disidencia y la oposición contra el régimen. La Guerra de Corea (1950-1953), por su parte, había propiciado un aumento de las exportaciones primarias y, por ende, una apariencia de bienestar que solidificó a la pequeña burguesía de profesionales libres y empleados de mando medio.

Es en aquel contexto cuando la producción narrativa asume tres direcciones: el realismo urbano, el neoindigenismo y la literatura fantástica. Todas estas expresiones son el producto de la asimilación de influencias cosmopolitas en cuanto a las técnicas y a los contenidos. Seguimos al crítico e investigador *Elton Honores* en tal caracterización:

La narrativa producida en los años cincuenta, cuyos autores son nombrados como parte de la llamada Generación del cincuenta, supuso la renovación temática de nuestra narrativa que parecía

haberse reducido a referir, miméticamente, el mundo indígena; además de una renovación formal, por la introducción de nuevos referentes culturales como Joyce o Kafka. La narrativa del cincuenta consolida así un proceso de renovación y apertura hacia lo global, que se inició con el modernismo, se extendió en las vanguardias y eclosiona en los años cincuenta (2010: 23).

En el ámbito de lo fantástico propiamente dicho, destacan, al lado de Loayza, escritores como José Durand, Manuel Mejía Valera (ambos afincados en México, donde vivieron muchos años y fueron parte del circuito literario local), Felipe Buendía y Julio Ramón Ribeyro. En el caso de JRR, esa producción a menudo se descuida, puesto que se trata de una valiosa cuentística que, en gran medida, es tributaria de todas las preocupaciones presentes en la tradición del género desde el romanticismo, durante el siglo XIX, pero que asumen facetas singulares gracias a la óptica del autor.

Otros autores, redescubiertos hace relativamente poco tiempo, como el humorista Luis Felipe Angell («Sofocleto») y Alfonso Castellanos, también ilustran la diversidad de tratamientos y enfoques que los creadores despliegan.¹ No es posible obviar a un escritor como Edgardo Rivera Martínez (1933), quien comienza su carrera en la primera mitad de la década de 1960, a pesar de que por su fecha de nacimiento e inquietudes, pertenece a la promoción ya mencionada, lo mismo que José B. Adolph (1933-2008), quien publica su primera colección de cuentos en 1968.

1 Aquí es necesario destacar una vez más el trabajo de Elton Honores, incansable investigador y organizador de Congresos y Coloquios internacionales sobre la narrativa fantástica peruana y extranjera —asociado con el Celacp (Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar)—, quien ha rescatado oportunamente a escritores que podrían haber pasado desapercibidos o caer en el olvido, pues el paso del tiempo y la escasa atención de la crítica los fue relegando a los márgenes del sistema literario hasta casi invisibilizarlos. Su amplio e informado estudio *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010) inaugura todo un territorio dentro de la crítica nacional.

El avaro en la producción de Loayza

Luis Loayza, escritor peruano de la llamada Generación del 50, introduce ángulos singulares en nuestras letras desde la aparición de su primer libro, *El avaro y otros textos* (1955), que inaugura vías en la narrativa de su tiempo. Miembro de un grupo de escritores que practica un cosmopolitismo inusual en nuestros lares, Loayza cultiva un tipo de escritura adelantado para su tiempo, que solo adquiriría mayor identidad o reconocimiento en décadas posteriores.

Su carácter híbrido, a medio camino entre el microrrelato, la digresión ensayística y los usos fantásticos (a los que concede un tratamiento personal), convierte a su obra en un proyecto de difícil clasificación dentro del espectro de la literatura peruana. Tempranamente alejado del país, pues se instaló en la ciudad de Ginebra, Suiza, hace ya varias décadas, este autor exige la construcción de un corpus crítico dada su importancia, no solo generacional, sino en cuanto a la emergencia de una corriente opuesta al realismo tradicional fortalecida con el redescubrimiento y valoración de autores como Durand, Mejía Valera o Buendía.

Una de las cuestiones centrales en el abordaje de la estética loayziana es, sin duda, el tema del lenguaje. Su tratamiento es indispensable para la comprensión cabal de los tejidos narrativos. Lo fantástico se edifica, por lo tanto, en función de los límites establecidos por el texto como realidad «autotélica» en el sentido más legítimo del vocablo. La narratividad, en consecuencia, se somete a la construcción en forma de disquisición o reflexión conjetural, en la línea de un Borges. De ese parecer es el escritor Peter Elmore, en un nutrido estudio sobre las obras completas de Loayza. En una referencia a los personajes que pueblan esas páginas, sostiene que

[...] son seres de una mitología cuyo orbe no es otro que el arte verbal: Literatura sobre la literatura, *El avaro* es borgeano en ese sentido particular, y no en el de los ademanes sintácticos o las preferencias léxicas. Recién a partir de los años ochenta y, sobre todo, en los años noventa del siglo XX habrá una vertiente metaliteraria en las letras peruanas... (2012: 8).

Estamos ante un discurso poco encasillable desde parámetros convencionales y, por otro lado, de fuerte carga referencial o enciclopédica que maneja, lo que también afiliaría la poética de Loayza a los terrenos de la «parodia», recurso en el que dos discursos entran en juego, de modo que el segundo imita al primero en un plano no solo lúdico, que no queda en un «juego por el juego mismo», sino que implica una rescritura, un nuevo texto que mantiene vasos comunicantes con el texto de origen. Tales procedimientos han sido ampliamente estudiados por autores como Genette, en *Palimpsestos*, su reconocido estudio sobre la intertextualidad o «literatura en segundo grado» o Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*.

Caracterizar el aporte de Loayza a este proceso no puede prescindir, en modo alguno, del contexto de producción de sus textos, muchos de los cuales aparecieron por primera vez en revistas especializadas y en suplementos culturales que, por aquel entonces, abundaban en la prensa limeña (Honores 2010: 37).

Aunque nuestro autor cultiva una escritura marcada por la desrealización o ausencia de un marco geográfico o temporal definidos y recrea motivos y temas que refieren a un mundo clásico, los cuentos (como deben ser llamados) y no poemas en prosa (tal como quiso sustentarlo erróneamente cierta crítica de la época) revelan, como todo texto literario, una *ficcionalización* de problemáticas inherentes a la vida contemporánea del Perú, en una primera instancia, y universal, en segundo término. Elton Honores también incide en esos aspectos al proponer líneas caracterizadoras para el libro:

En *El avaro* es visible cómo el narrador está envuelto en un proceso desmitificador de la realidad y del mundo, de manera constante, al punto que se convierte en más que una mirada, en una actitud, que está ligada a la modernidad y su rol crítico. A pesar que las historias de *El avaro* no tienen ubicación espacial ni temporal específica y que están más próximas a un pasado remoto, estas no dejan de contener ciertos ecos de la propia realidad de los años cincuenta, solo que están vistos desde otra perspectiva, menos directa, pero igualmente cuestionadora.

Por su brevedad, los textos de *El avaro* no buscan adquirir la condición de pétreos o versiones finales sobre las cosas. El narrador utiliza un final abierto, sin resolución, pues los sentidos del texto se abren y se mantienen vivos (2010: 103-104).

Un texto de tales perfiles cuestiona los límites de la palabra y, al mismo tiempo, ensaya nuevas formas de escritura que también ponen en tela de juicio la esencia misma del acto de narrar, disfrazadas por un ropaje de aparente proximidad a la erudición y al virtuosismo que, en el fondo, implican un cuestionamiento de esos patrones imperantes en la visión acerca de la literatura.

Para sondear estos aspectos, analizaremos algunas ficciones del volumen *El avaro*, obra aún insólita por su ejecución y posibilidades narrativas dentro de la literatura peruana, equiparable a los logros de un Juan José Arreola o de un Augusto Monterroso, dos grandes referencias hispanoamericanas.

Uno de los ejes de esta aproximación al libro de Loayza queda anclado en la elección de un formato breve, el del microcuento, que parece haber sido el motivo de equívoco entre los primeros intérpretes de la obra en cuanto a su filiación genérica. En ese sentido, junto a Monterroso y a Arreola, el escritor limeño busca el camino contrario a lo torrencial y al barroquismo de otras poéticas.

Una economía deliberada de los procedimientos narrativos lo lleva a plantear pequeños artefactos, cuyas extensiones reducidas a lo indispensable son, como ya hemos sugerido, el elemento constructor de lo que Harry Belevan denomina «el síntoma fantástico».² Esta rigurosa administración del lenguaje, virtuoso no solo por vocación, sino por necesidad, hace de cada cuento un pequeño es-

2 Belevan propone, en el estudio preliminar a su *Antología*, cuatro aproximaciones al fenómeno fantástico. La primera de ellas señala que es un «síntoma», es decir, «no puede [...] considerarse que [...] lo fantástico [...] posee un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones que funcionaría a la manera de un lenguaje, en tanto no hay leyes específicas, como veremos más adelante, que se puedan descubrir como parámetros de la dinámica fantástica» (XX).

cenario donde el discurso es el principal agente del acontecimiento descentrador o desestabilizador, pero no como algo que necesariamente colisione con las expectativas racionales, sino que acentúen el hecho de que hay otro universo, hecho de palabras.

Para tales propósitos, nos valdremos en parte de aportaciones teóricas clásicas y contemporáneas, tanto en el campo de la caracterización del género como en lo concerniente a la ficción de breve formato. Asimismo, prestaremos especial relevancia a los avances de los investigadores peruanos de la actualidad, que poco a poco abren caminos en la organización del canon fantástico en nuestras letras.

La opción por el breve formato

En años recientes, la atención dispensada desde el ámbito teórico al dominio del cuento breve (sobre todo, al microcuento, su versión mínima) ha experimentado un crecimiento significativo, lo mismo que su práctica. En Hispanoamérica y en el Perú, también es visible su crecimiento sostenido e innegables logros. En muchos casos, el cuento breve se asocia también a lo fantástico y la ciencia ficción en la obra de relevantes escritores, como Carlos Herrera (1961), Fernando Iwasaki (1961), José Donayre Hoefken (1966), Ricardo Sumalavia (1968) o Daniel Salvo (1968). Es evidente que el renacer de este formato tan preciso y condensado no parte de un año cero, sino que le debe mucho, en cuanto a una línea más o menos visible en el tiempo, tanto a Loayza como a narradores posteriores generacionalmente, como Harry Belevan, quien además reflexionó sobre el género en su conocido ensayo *Teoría de lo fantástico* (1976) y en el estudio preliminar a su ya imprescindible y valiosa *Antología del cuento fantástico peruano* (1977).

Es muy difícil explicar por qué un narrador, en particular, decide, en algún momento, optar por extensiones menores a las fórmulas convencionales. Críticos y escritores no han llegado a un consenso estricto en torno de la cuestión. Quizá uno de los enfoques más atractivos sea precisamente el de Julio Cortázar, alguien

que renovó la manera de elaborar cuentos y que en más de una ocasión reflexionó con rigor en torno de estos temas:

[...] todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos; pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiese querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola (1997: 402).

La postura de Cortázar no deja, pese a su evidente subjetividad, de referirse a las necesidades de los autores en cuanto a estructurar la materia contenida en los relatos. Optar por una extensión reducida a lo necesario se explica, en parte, por el hecho de que no podrían ser desarrolladas de otra manera, ya que a estas ficciones las impulsa una especie de «iluminación» conducente a crear un efecto similar en el lector en cuanto a lo conciso del planteamiento y la revelación final —efecto que no se alcanzaría con una extensión mayor—. Es una suerte de reducción al extremo de la poética de Poe, quien a mediados del siglo XIX ya había establecido principios básicos para transformar el cuento en una forma artística, con todas las prerrogativas asociadas al prestigio de la poesía como ideal supremo.

El otro aspecto interesante en las ideas de Cortázar es el acercamiento del cuento de pequeño formato a los territorios de lo fantástico, como si existiese un hilo invisible que uniera a los dos dominios (uno procedimental, y el otro, de género), una especie de afinidad entre el discurso concentrado en sí mismo y aquello que la experiencia fantástica revelaría en la operación de lectura, en el descubrimiento efectuado por el lector.

Respecto del llamado microcuento, minificción, cuento brevísimo, entre otros vocablos para designarlo, las exigencias también parecen ser igual de sintéticas, como apunta Edmundo Valadés:

Si me remito a las minificciones que más me han cautivado, sorprendido o deslumbrado, encuentro en ellas una persistencia: contienen una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio. Así el suceso contado se resuelva por el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista, vale si la descomposición de lo lógico hasta la extravagancia, lo inverosímil o la enormidad, posee el toque que suscite el estupor o el pasmo legítimo si se ha podido tramar la mentira con válida estrategia (1997: 284).

Valadés parece coincidir con la propuesta de Cortázar, sobre todo en las proximidades o empatías entre ficción breve y relato fantástico (o por lo menos, que se ubiquen en sus linderos, como lo insólito o absurdo). No obstante, en la narrativa fantástica de Loayza, que tiende a inscribirse dentro del microcuento (aunque también practica extensiones mayores), varias de las exigencias de Valadés asumen contornos algo distintos —no ortodoxos— centradas en tratamientos donde lo estilístico también es un ingrediente sin el cual los textos no manifestarían esa toma de distancia o extrañamiento.

En los cuentos de *El avaro*, por ejemplo, no es tan explícita la búsqueda de una «desestabilización» de la racionalidad, o del «estupor», sino que aprovecha las dimensiones ajustadas para incentivar una huella o impronta emparentada con el aforismo o la sentencia de factura clásica (lo que también podría acercarlo a Cioran o al Ribeyro de *Prosas apátridas*). Eso ocurre, por ejemplo, en «Las abejas»,³ que transcribimos completo:

Las abejas tardaron millones de años en construir la colmena que ahora repiten. La constante búsqueda de esta solución exigió, indudablemente, la creación de un lenguaje y el profun-

3 *El avaro*, en sus diversas secciones, incide en la aparición frecuente de animales, ya sea reales o mitológicos. Urge un estudio cuidadoso acerca de estas figuraciones, que entre líneas sugieren el fluido diálogo intertextual de la escritura de Loayza con géneros como bestiarios y fábulas clásicas, a las que transfigura sobre la base de la ironía.

do conocimiento de la arquitectura y la ciencia matemática; logrado su objeto, estos medios fueron olvidados por innecesarios (55).

Se trata de uno de los pocos textos del libro que se insertan sin fisuras en el género del microrrelato fantástico. Todos los requisitos anunciados por Valadés son mostrados aquí, en mayor o menor grado (ritmo vertiginoso, golpe sorpresivo de ingenio), pero está ausente, por lo menos en la intensidad sugerida por Valadés, el «estupor» o «pasma». No es, evidentemente, un cuento que deje en vilo al lector o vulnere sus expectativas; ataca más bien, a través de la ironía, un flanco intelectual.

La primera lexía sugiere que el conocimiento de las abejas en torno de la edificación de sus nidos ha supuesto una línea continua en el tiempo de «ensayos y errores», hasta llegar a una fórmula actual que es repetida una y otra vez, porque garantiza la eficacia y la productividad. Por lo tanto, no es previsible que los patrones sean modificados de un momento a otro por los constructores. Esta observación podría confundirse con una metáfora acerca del condicionamiento genético, si no fuera por la aseveración de la segunda lexía, que introduce el giro descentrador: las abejas debieron contar con lenguaje, arquitectura y ciencias numéricas para hallar el modelo de construcción adecuado a sus búsquedas.

La atribución a las abejas de facultades humanas es el elemento que fractura el marco de lo factible y subvierte la realidad, propiciando así la experiencia fantástica, muy próxima a la ciencia ficción (en este caso, por la inclusión de especulaciones propias de ese género). Pero como ocurre en esa tradición, subsiste una velada crítica a los humanos, quienes continúan «ensayando» y «errando», y, con ello, colocando a su especie al borde de catástrofes, a pesar de la aparente superioridad que debiera otorgarle contar con la comunicación lingüística y la ciencia para modificar el medio y garantizar la supervivencia de toda la especie.

La lexía conclusiva asume que por ser «innecesarios», esos medios fueron «olvidados», es decir, que aquello que llevó a las abejas hasta la civilización quedó descartado para siempre, pues

se alcanzaron los fines y los instrumentos, al ya no ser requeridos, fueron borrados de la memoria. Estos seres, en consecuencia, han sobrevivido eficazmente sin el apoyo de recursos que tuvieron un valor circunstancial; los humanos, por el contrario, persisten en el uso de tales medios, sin que ello sea garantía de superioridad absoluta (por el contrario, ni el lenguaje ni la ciencia han liberado al hombre de su instinto autodestructivo). La vuelta de tuerca gira en torno de la satisfacción de las urgencias inmediatas que, sin el concurso de sofisticadas herramientas, garantizan a cualquier especie un bienestar, un equilibrio que el hombre siempre pone en riesgo cuando se asume como «el ser civilizado y racional».

En «Fieras», un cuento de mayor extensión y que funge de cierre a la sección «Vocabulario y otros textos», nuevamente son animales quienes alientan la desviación hacia una perspectiva inédita de las leyes convencionales que gobiernan la percepción de la realidad. Una serie de criaturas del zoológico son descritas mediante una suerte de catálogo o inventario (Loayza 1974: 60). El universo animal parece estar sometido por completo a lo que los humanos han decidido sobre ellos, en cuanto al control y la vigilancia. Los trazos son rápidos, sin mayor ornamentación. La brevedad instala rápidamente al lector en la situación; el responsable del acto enunciator-espectador es una voz narrativa en primera persona, que se vale de un registro digresivo para deslizar una serie de claves ambiguas que se aclararán más tarde:

De esta manera he visto, sometida a la curiosidad pública, la existencia encerrada de los animales. Por un sistema de puertas levadizas y corredores los guardianes vigilan los movimientos de los prisioneros. Todavía la sangre repite sus actitudes y el tigre parece agazaparse para saltar sobre una gacela: al extremo de un gancho de hierro, el cuidador le ofrece un trozo de carne roja (61).

Se trata de una creación de expectativas falsas, más tarde descalificadas por las conclusiones de la primera persona camuflada en el discurso. La circunstancia vivida por los animales es análoga a la de condenados dentro de un establecimiento penitenciario.

Los mecanismos de control ejercidos sobre una fiera como el tigre lo han convertido en un ser dependiente, cuya naturaleza salvaje queda en una suspensión. Si faltara el cuidado o sustento, el animal moriría inevitablemente de hambre, puesto que los humanos lo han convertido en atracción, inhibiendo sus capacidades de autoabastecimiento. Las rejas son la barrera mínima que separa ambos mundos.

El fragmento conclusivo soluciona esa indeterminación, al trastocar las relaciones entre quienes vigilan y los vigilados:

En el corazón de la ciudad están las fieras, cerca del río y al lado de un jardín simétrico. En las noches los rugidos se oyen de lejos y recuerdan que las fieras conservan su poder y tienen tiempo: como el río que a veces se desata e inunda las calles, como la hierba persistente que el jardinero arranca sin descanso (61).

La energía de los animales en cautiverio es una amenaza permanente para el ser humano. Concentrados en ambientes que suelen hallarse dentro de los cascos urbanos, las fieras aguardan su momento, como si le hubiesen permitido al hombre ejercer una voluntad más bien endeble, frágil. La referencia al tiempo intensifica la sensación de riesgo. De un momento a otro, podrían invertirse los roles, que llevaría a los animales a romper las cadenas y avasallar a los amos, quienes se hallarían en el camino de la extinción por causa de la fuerza incontenible que la prisión solo ha adormecido, pero no eliminado. Y el efecto de extrañamiento culmina con el símil que relaciona a estos seres con los elementos naturales muchas veces ingobernables, como los torrentes caudalosos y la vegetación, que suelen reclamar el espacio ganado por el hombre e invaden aquello que les pertenecía.

En el tramo final da cuenta de la precariedad humana, oculta por las parafernalias del poder que pretende ejercer sobre el orden natural:

Al lado de la ciudad, debajo y encima de la ciudad, está la tierra humillada, el cielo colérico, la vegetación ávida que derriba las murallas, el agua que transforma en ciénagas las plazas. Día a día los hombres se detienen ante las jaulas para ver su vic-

toria y mantienen el jardín, y atraviesan los puentes sobre el río doblegado. Trazan como para siempre sus construcciones y llevan, también vencida, la otra fiera que a veces se adivina en sus ojos (62).

La lexía inicial de este último fragmento retoma el asunto de la naturaleza dominada por el hombre, situación relativa en la cual siempre existe un margen para la catástrofe. El narrador divide con claridad el espacio externo —el del mundo no transformado— y el interno, las urbes, máxima expresión de cómo, a lo largo de milenios, la especie ha modificado su entorno. En la siguiente lexía, se incide en el hecho del «triunfo» solo aparente de la «civilización», pues a pesar de sus grandes capacidades y hazañas técnicas, no es más que un animal, al que también cree haber doblegado en su interior; sin embargo, este sigue ahí, encubierto y amenazante, a la espera de emerger, como los animales enjaulados.

Una variante de la escritura fantástica de Loayza, y con probabilidad, el más «borgeano» de todos los relatos que integran *El avaro*, queda manifiesta en el microrrelato «Cuento», cuya intención metaficcional está anunciada por el título, en cuanto a la insistencia en una autonomía circunscrita a las fronteras del discurso. Revela un aplicado aprendizaje de las lecciones del argentino en cuanto a la precisión del lenguaje y al desarrollo de los temas. Por otro lado, da cuenta de la destreza del peruano en la construcción de un universo de «reducidas dimensiones» pero capaz de activar múltiples interpretaciones, apoyadas en la ambivalencia. Dada su brevedad, se transcribe íntegro:

Tres prisioneros viven en una cárcel. El primero sueña con el campo; trabaja la tierra y al mediodía, tendido a la sombra de un árbol, mira las ramas pesadas de frutos. El segundo sueña con una mujer. Es una hermosa mujer de grandes ojos y cuerpo suave y ardiente: él yace con ella. El tercer sueña que vive en una cárcel (56).

El conciso planteamiento de la situación, un encierro en una prisión sin mayores atributos o especificaciones, incide en la inde-

terminación que caracteriza la mayoría de los relatos fantásticos de Luis Loayza. La ausencia de detalles, propia del microcuento, nos instala directamente en las circunstancias de esos tres sujetos sin nombre, atemporales. Sus sueños ilustran las personalidades y anhelos de cada uno, especialmente en el caso de los dos primeros. O bien grafican sus vidas anteriores, antes del encierro forzoso. Uno de los hombres sueña con la naturaleza; el campo es el territorio opuesto a la estrechez a la que lo obliga su condición de preso. Además, contempla los frutos que penden de los árboles, como compensación, quizá, a la escasez que debe soportar. El segundo de los prisioneros sueña con una bella mujer, con la que el sujeto hace el amor intensamente. Del mismo modo, la imagen remite a las privaciones tanto afectivas como biológicas que experimentan los prisioneros en situaciones extremas como la que están viviendo.⁴

Hasta ese instante, la expectativa nos haría presumir que el tercero de los prisioneros manifestará una actitud semejante en cuanto a una «necesidad» no satisfecha; sin embargo, el preso solo «sueña que vive en una cárcel», lo que obliga al lector a replantear la experiencia. El cautivo sueña en apariencia con su situación actual y, en esa circunstancia, parecen inscribirse los otros personajes del relato, quienes probablemente son «soñados» por el cautivo y no son nada más que el producto del aislamiento al que

4 Luciana Namorato sugiere que «el lector de este texto duda en afirmar cuál de los prisioneros vive la experiencia de la cárcel como tal. Dando rienda suelta a su imaginación, los tres prisioneros se liberan al refugiarse en sus respectivos mundos [...]. Es precisamente el tercer prisionero quien intriga al lector, toda vez que el producto de su imaginación coincide perfectamente con la realidad descrita por el narrador. De esta manera, este prisionero puede ser visto como el único personaje que de hecho está en prisión —una vez que él confirma la realidad de la vida en prisión por medio de su imaginación—, así como el único personaje —una vez que él transfiere las limitaciones de la vida en la cárcel al mundo de la imaginación—. A partir de la lectura de “Cuento” se puede afirmar que si el discurso, en ocasiones, sueña con tornarse real, la realidad, por su parte, también entrevé la posibilidad de liberarse de sí misma haciéndose discurso» (2009: 92-93).

está siendo sometido, y que los mecanismos del sueño modifican. Una vez más la ambigüedad alusiva llega en auxilio de la «iluminación» fantástica, pues no hay forma de otorgarle validez a tan solo una de las respuestas. Otra explicación posible debería incidir en el hecho de que se trata del mismo personaje quien, a través de las imágenes oníricas, vive otras existencias. En otras palabras, los sueños le permiten un desdoblamiento evasivo que lo aleja de sus penurias, pero no lo suficiente, ya que su yo real «sueña con el cautiverio», como un recordatorio cruel de que no podrá escapar de esos muros que lo confinan.

«El avaro», por su parte, cuento breve que le brinda el título al conjunto, plantea una cifrada e inteligente opción fantástica, al describir, en apenas cuatro párrafos, las andanzas de un hombre signado por el estigma de «quien nada compra». En esta ocasión, la voz narrativa en primera persona describe con sobriedad y sin mayor arrebato emocional (salvo la insistencia en el placer de la acumulación) las implicancias de su actitud, que lo convierte en un extraño y atípico hedonista. En efecto, la voz monologante y digresiva declara con absoluta sinceridad su avaricia: «Es verdad que amo mis monedas de oro. Me atraen de ellas su peso, su color —hecho de vivaces y oscuros amarillos—, su redondez perfecta. Las junto en montones y torres, las golpeo contra la mesa para que reboten, me gusta mirarlas guardadas en mis arcas, ocultas del tiempo» (16).

Este avaro despersonalizado oculta, mediante la autosuficiencia, una dependencia malsana respecto de sus posesiones. Se ha convertido en un esclavo de las monedas que contempla, satisfecho, y sobre las cuales pretende un dominio incuestionable.⁵ Él

5 Al respecto, es de muy útil contraste «La representación del poder en *El avaro* de Luis Loayza», del escritor e investigador Jorge Valenzuela, en el cual aborda, entre otros temas, lenguaje y estructura, la posición del narrador y la dimensión espacio-temporal. Para una visión general del libro, es recomendable el prólogo «Lectura de *El avaro*», del también sanmarquino Edgar Álvarez Chacón. Ambos textos se incluyen en *Para leer a Luis Loayza*, edición de César Ferreira, publicado por la UNMSM en el 2009.

no las posee, sino al contrario; son ellas las dueñas de su destino. Emerge aquí un asunto clásico en materia de ficciones fantásticas: el control que un objeto, en principio inanimado, ejerce sobre los seres humanos. No obstante, en el cuento de Loayza, los matices son originales, por cuanto la «esclavitud del sujeto», al cual recubre de poder, se plantea de un modo elusivo o tácito. Este autoconvencimiento, a través de un discurso controlado y sin aristas, establece un contraste en relación con la verdadera circunstancia que atraviesa el personaje; está bajo el control de las monedas que generan una sensación cuasierótica, las cuales quiere conservar al margen de los efectos del paso del tiempo, es decir, fuera de cualquier influencia externa que acabe con esa relación. Ello queda en un nivel implícito, lleno de sugerencias acerca de la condición solitaria del avaro. Tanto la implicancia erotómana como el aislamiento del individuo se proyectan en el siguiente segmento, el más extenso de los cuatro:

Pero mi amor no es solo a su segura belleza. Tantas monedas, digo, me darán un buey, tantas un caballo, tierras, una casa mayor que la que habito. Con uno de mis cofres de objetos preciosos puedo comprar lo que muchos creen la felicidad. Este poder es lo que me agrada sobre todo y el poder se destruye cuando se emplea. Es como en el amor: tiene más dominio sobre la mujer el que no se va con ella; es mejor amante el solitario (17).

La erótica del poder en torno de la posesión de riquezas se nutre tanto de una fascinación por la belleza como de una instancia latente o invisible en tanto las monedas no utilizadas «representan» una cantidad determinada de bienes equivalentes, pero imaginarios o existentes como ideas solo en la mente del sujeto. La noción de poder que el sujeto concibe pasa por el filtro de lo que otros anhelan y jamás alcanzarán (y que él, sin inconveniente alguno, podría adquirir). Subsiste una extraña satisfacción personal del narrador-protagonista; esta se basa en el hecho de que su poder ilimitado desaparecería en cuanto fuese ejercido o utilizado, es decir, traducido en la compra de objetos diversos que para este avaro existen en forma de conceptos, es decir, significados. Ha

optado por instalarse en un limbo estático, en el cual el individuo renuncia a utilizar su riqueza porque eso le depararía el fin de su placer, nacido no de la libertad sino de la sujeción secreta a todo aquello que el dinero en cantidades abundantes ofrece a los seres humanos. Al depender de conceptos o posibilidades abstractas, vive ahora en un territorio virtual, superpuesto a la experiencia sensible o material, como lo corrobora el último fragmento: «Voy hasta mi ventana a mirar, perfiladas en el atardecer, las viñas de mi vecino; la época las inclina hacia la tierra cargadas de racimos apetecibles. Y es lo mejor desearlos desde acá, no ir y hastiarse de su dulce sabor, de su jugo» (17).

La realidad tal como es construida por los sujetos supone, por lo tanto, una fuente de hastío, de aburrimiento. Para este avaro, hábil tráfuga hacia el mundo de las ideas puras, el verdadero placer consiste en el deseo que se instrumentaliza mediante la imaginación. Para él, las entidades que acuden a su mente son tan reales como el entorno material. Las diferencias se han anulado.

La variable paródica

Un segundo aspecto a destacar en la escritura de Loayza es el registro paródico, asunto que remite a la llamada *intertextualidad*, estudiada rigurosamente por teóricos y críticos tan notables como Gerard Genette, Roland Barthes, Julia Kristeva (quien propone el término) y Claudio Guillén. Desde los años sesenta, los abordajes en torno de esta materia han experimentado un alto grado de desarrollo. En autores de contornos tan singulares como los que ofrece Loayza, la intertextualidad deviene elemento imprescindible en el entramado de lo fantástico, de una manera similar a la elección del breve formato. Siguiendo a Genette (1989), consideramos que el vocablo alude a «una relación de copresencia entre dos o más textos... es decir... como la presencia efectiva de un texto en otro» (10).

Si bien es cierto que, en mayor o menor medida, cualquier texto se halla en esa posición respecto de otro u otros, en algunos

autores tal vínculo se convierte en el eje de la escritura misma; la experiencia de lectura depende de la capacidad del decodificador para establecer esos vasos comunicantes. Genette (1989) apunta en esa dirección al introducir la noción de *hipertexto*. Para el estudio francés, se trata de «todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación* (17). De ahí que esta forma de encarar la intertextualidad (en sentido estricto) también se considere un rasgo constructivo de la literariedad, es decir, aquello que confiere su naturaleza a los textos que un sistema cultural determina como «artísticos» o que cumplen esa función en un marco determinado por la sociedad que los ha producido.

En «El héroe», que pertenece al primer segmento del libro, se visualiza la idea de transformación propuesta por Genette. Este relato le concede voz a un personaje innominado, arquetípico, quien ha decidido contar la verdad, desmitificando las hazañas que los hombres le han atribuido y sobre las cuales sucesivas generaciones han elaborado un «relato» épico.⁶ El primer párrafo incluye, a manera de autopresentación irónica, en el que este supuesto héroe, ya viejo, cita lo que consignan los cantos: «Pero envejeczo, toso, los alimentos me repiten en la boca su materia agria. Todavía soy “feroz como un jabalí, invulnerable como un árbol portentoso” pero sé que ahora mismo hablo como un charlatán. No puedo evitarlo y creo resignadamente que es la edad» (22).

6 Alejandro Sustí ha realizado un atento estudio sobre aspectos narratológicos en «*El avaro* y otros textos de Luis Loayza: una aproximación narratológica» (1991). En este trabajo, memoria para optar el grado de bachiller, Sustí efectúa observaciones muy apropiadas en torno de la voz narrativa de «El héroe». Sostiene que «La conducta del héroe guarda coherencia con el tono de la comunicación que entabla con el auditorio. Si nos remitimos al comienzo del relato, podemos constatar que el narrador realiza la confesión de un secreto que ha permanecido oculto por mucho tiempo a los demás y que está vinculado con el carácter de sus hazañas; por lo tanto, no debe extrañarnos la presencia de versiones contradictorias en torno a éstas, pues reafirman la intención inicial del narrador» (54).

Por un lado, el «héroe» denuncia su condición humana, sometida al inevitable declive provocado por el paso del tiempo. Esta es la primera llamada de atención acerca de las prácticas transformacionales a partir de un texto o textos precedentes (en este caso, los discursos épicos en torno de un semidiós y sus proezas, aún no identificados de modo específico). En el ámbito original de estas narraciones, la figura heroica suele presentarse como un ser en el cual las limitaciones o miserias humanas son desplazadas a un segundo plano; se destaca la elevación espiritual antes que lo fisiológico. Y si lo corporal ocupa el centro de las miradas, esto siempre se lleva a los terrenos de las destrezas o las habilidades sobrehumanas. El sujeto de la enunciación deslegitima lo sublime, porque su propósito es decir la verdad:

Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. No pude evitarlo; reconozcamos que era un animal verdaderamente horrible: echaba fuego por la boca, sus zarpas eran grandísimas. No hace falta que yo lo diga porque lo han descrito tantas veces que ya es clásico. Pero sucedió que él también me tuvo miedo y al retroceder violentamente se dio tal testarazo contra las piedras que se mató (23).

Lo fantástico emerge aquí de la imagen del monstruo como desviación de las reglas de la naturaleza; este provoca el terror de los humanos en tanto el ser en cuestión evoca lo desconocido, aquello que escapa a las expectativas o convenciones. En «El héroe», probable transposición paródica del mito de Teseo y el Minotauro, la anomalía monstruosa es todo lo contrario a las elaboraciones del mito, pues en lugar de atacar a quien se aventuró por su territorio, el monstruo huye aterrorizado del intruso.⁷ Aquí se ha

7 En el análisis de «El héroe» destaca «Primera aproximación a “El héroe”, de Luis Loayza», del crítico y académico de la lengua Camilo Fernández Cozman. También forma parte de *Para leer a Luis Loayza*. Ilustra con propiedad, además, el contexto de producción de *El avaro*, atendiendo especialmente a los aspectos estilísticos. En cuanto al relato, brinda conclusiones acertadísimas a propósito del mito y la desmitificación que

efectuado una transferencia singular: desde el punto de vista del habitante de la cueva, el héroe también tiene perfiles monstruosos que quiebran el orden cotidiano.

La marca paródica, que en el cuento es esencial para desencadenar el sentido de lo fantástico (monstruo que no intenta devorar al héroe, sino que huye, temeroso, y se destroza contra unas rocas) radica en lo que Genette (1989) llama «transformación semántica», que el mismo estudioso francés, en *Palimpsestos* deslinda rigurosamente de otras operaciones textuales, en especial del *travestimiento* (transposición estilística): «Es innegable que el travestimiento es más satírico, o más agresivo, en relación a su hipotexto que la parodia, que, propiamente hablando, no lo toma por objeto de un tratamiento estilístico comprometedor, sino solo como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne» (40).

El final del cuento también se orienta en esa dirección, por cuanto una vez desacralizado cada episodio de una vida repleta de prodigios, pero al fin y al cabo, ficticia (en virtud de un dominio colectivo), este «héroe» que se desnuda ante la posteridad revela lo más íntimo: como portentoso amante, también eso es el resultado

conlleva el personaje: «Loayza se enmarca en una tradición de la literatura moderna que se basa en la desmitificación [...] el mito configurado por la memoria colectiva consiste en que el narrador es un héroe que realizó portentosas hazañas; en la caverna, mató al monstruo que echaba fuego por la boca (aparentemente, era un dragón) y que poseía zarpas enormes; además, el «héroe» dio muerte a una serpiente marina, y por lo tanto, posee fama entre los pescadores. Este mito tiene relación con el relato de Teseo, quien, con la ayuda del hilo de Ariadna, mató al minotauro (el monstruo) en el laberinto de Creta. El narrador personaje equivale a Teseo, y el minotauro, al monstruo. Asimismo, el laberinto de Creta corresponde a la caverna donde vive el animal; Ariadna equivale a la esposa del narrador. Sin embargo, hay también profundas diferencias. Teseo, efectivamente mató al minotauro; el narrador, en realidad, no dio muerte al monstruo. Teseo no tuvo miedo; el narrador, en «El héroe», sí, y, además, el monstruo le tuvo miedo. Ariadna ayudó a su esposo; en cambio, la difunta esposa del protagonista, en el texto de Loayza, se burlaba de éste» (63-64).

de las exageraciones. El punto culminante es la comparación que efectúa la mujer: el personaje, de quien tantas hazañas cantaron los hombres, es, en los territorios de alcoba, un hombre «normal» e incluso, «inferior» —en potencia y habilidades amorosas— a su primer marido.

Una variante de la parodia⁸ —en simbiosis con lo fantástico y el brevísimo formato— se manifiesta en la sección «Vocabulario», penúltima del volumen. En ella, Loayza construye una suerte de «diccionario imposible», en el cual una serie de entradas léxicas son objeto de una transformación lúdica, subvirtiendo los significados originales para proponer otros, imaginativos y provocadores. En estas palabras (once en total), desplazadas a otro escenario y, por lo tanto, modificadas en torno de su referencialidad, se plantea de modo subrepticio, una denuncia del lenguaje y de su relatividad a propósito del nexo que en apariencia establece con la realidad. Siendo el diccionario uno de los símbolos por excelencia de la cultura letrada y enciclopédica —expresión del racionalismo ilustrado del siglo XVIII en adelante y culminación de la modernidad—, cada microtexto cuestiona la permanencia de los discursos oficiales que el poder elabora y fija en grandes volúmenes para crear de ese modo la ilusión de un mundo estable donde todo ocupa un lugar. En este caso, el instrumento que permite ese desplazamiento tanto crítico como irónico es el propio lenguaje que en los once términos hace posible el surgimiento de pequeños universos verbales y alternos a la experiencia cotidiana.

8 Para el crítico español Claudio Guillén, la parodia no es un género sino una modalidad literaria. Estos *modes* («modalidades») son «tan antiguas y perdurables [...] como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de ésta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual. Así cuando decimos: esto es una tragicomedia pastoril (no un poema o una novela pastoril). Son modalidades, por ejemplo, la ironía [...] la sátira, lo grotesco, la alegoría o la parodia —que se practican con motivo de distintos géneros— (1982: 165).

La entrada «clavel» es un buen ejemplo de cómo el lenguaje, al convertirse en objeto de sí mismo, desestabiliza en clave fantástica lo que parece inamovible en cuanto a la existencia de las palabras como designadoras de lo real:

Clavel ha venido empleándose mucho como sustantivo para señalar una flor que no llega a merecer su nombre, pues en verdad podría llamarse igualmente adil o galahad. Es evidente que debe emplearse como adjetivo: niña clavel, amor clavel, ferocidad clavel, sueño clavel. Queda solo por averiguar la cualidad que debe ser nombrada (49-50).

En la primera parte del texto, la voz narrativa impersonal alude, con sutileza, al desgaste natural de las palabras por su uso, prestablecido por el acuerdo social a la arbitrariedad propia del signo lingüístico, es decir, a la inmotivación absoluta del vínculo entre las expresiones y los conceptos. Es indudable que la flor en cuestión podría denominarse de cualquier manera, al margen de cuál es la naturaleza del referente o cosa. El hecho de citar dos nombres propios, como «adil» y «galahad» (uno es común en el área de influencia árabe, y el otro designa a uno de los más célebres caballeros del ciclo artúrico), escribiéndolos con minúsculas refuerza la idea de relatividad en las funciones que el ser humano le ha asignado al lenguaje.

En la siguiente lexía, la voz enunciadora utiliza el recurso del énfasis «es evidente» para ironizar nuevamente sobre el hecho de que las palabras solo tienen valor en tanto una comunidad decide asignarlo. Cierta tono apodíctico o absolutista del enunciadador también apunta esa noción, pues aquel decide, por cuenta propia, reasignar vinculaciones y convertir una categoría en otra, invirtiendo así los valores preestablecidos por la sociedad: el sustantivo, núcleo de las construcciones, se degrada y pasa a ser un elemento subordinado o dependiente. En la lexía de cierre, la interrogante indirecta acerca de la característica señalada por «clavel-adjetivo» es más bien una ironía concluyente que también es reinicio de las disquisiciones, puesto que la cualidad imaginaria

también se ceñirá a la arbitrariedad de los signos: nunca dependerá de una objetividad.

La segunda entrada de este vocabulario provocador —de gran utilidad para el tema que nos ocupa— es «favor». La transcripción es completa:

Uno dice «por favor» como quien sirve espuma. «Alcánceme ese vaso y bébase este favor a mi salud, muy señor mío». Espuma casera a nuestra disposición en cualquier momento. (No se le puede decir «por favor» al mar porque su espuma es llena de mínimos músculos y aérea). Se cuenta el caso de un niño que le dijo favor favor favor a su padre tantas veces que lo ahogó mientras dormía (50).

El procedimiento retórico o de distribución de los elementos ya no resulta ajeno, especialmente en el caso de los textos de brevísimo formato. La mayoría de las descripciones léxicas siguen un orden más o menos fijo, de acuerdo con una división tripartita: un enunciado de apertura; luego, un nudo que coloca al lector en una posición de incertidumbre y una oración concluyente que funciona como sentencia insólita mediante la cual el enunciador ratifica el desplazamiento transgresor o paródico del registro enciclopédico. En la entrada que comentamos, el modelo presenta algunas variantes, como el inicio, en el cual se ingresa a la situación fantástica con el concurso de una anécdota *in media res*, que transpone la fórmula «por favor» a un campo semántico diferente, el de espuma.

El juego implica la identidad o sinonimia entre ambos términos en la segunda lexía, que lleva además un enunciado parentético de marcas surrealizantes; ellas configuran un dominio biológico (los músculos) y otro opuesto a la materialidad de lo terrestre (aéreo). Una vez establecidas estas leyes internas de la ficcionalidad, que elaboran asociaciones verbales inéditas, el cierre del texto se desliza hacia la sorpresa que depara lo imposible: repetir la palabra comentada en un sinnúmero de ocasiones, cuya referencialidad ha sido alterada, implica que el padre se ahogue, dado que favor (la petición insistente de un niño) ya ha perdido su significación original y opera efectos en el universo narrativo. Su sola enunciación

convoca la aparición de la espuma, es decir, de lo acuático; este orden subvertido de los mecanismos lógicos se ha convertido en la «realidad» de los personajes. La progresiva construcción que ha sido, desde su inicio, la materia del brevísimo relato.

En esa dirección avanza el microrrelato con el cual finaliza «Vocabulario»: la de concentrar la atención en los mecanismos designadores con que opera el lenguaje, los mismos que la literatura altera deliberadamente. Titulado «Unicornio», también es el cuento más breve de todos; coincide, en su registro fantástico, con el célebre «El dinosaurio», de Augusto Monterroso: «El caballo se puso un cuerno en la cabeza y dijo: soy un unicornio» (53).

El texto, de una sola oración, lleva al límite la particular mirada de Loayza en torno de una escritura despojada por completo de excesos o saturaciones innecesarias. Aun así, el cuento destaca por un soterrado humor, gracias al laconismo informativo del narrador en tercera persona y estilo directo.

Dos lexías bastan para contar la historia. El hipertexto remite a los antiguos bestiarios medievales —depositarios a su vez de los bestiarios griegos— en los cuales proliferaban las descripciones de animales fantásticos; con ellos, la imaginación colectiva poblaba territorios distantes o apenas explorados.

En «El unicornio», los detalles han sido obviados para privilegiar el poder de los signos verbales como fuente generadora de lo fantástico. El inicio *in media res* —indispensable para la anticipación del efecto sorpresivo— nos muestra a un equino que, dentro del concierto de otros animales —se sugiere una suerte de conciliábulo de especies, como en muchas fábulas clásicas— ha decidido optar por una identidad diferente —la de un ser fabuloso—, es decir, perteneciente a otro orden. Sin embargo, la diferencia es mínima: basta el acto autodesignador del caballo, en sí mismo un ser fantástico (tiene voluntad y habla) y la festiva colocación del cuerno sobre la cabeza —a la manera de una mascarada— para afirmar su nueva condición. Más que el gesto, lo esencial es la enunciación verbal: por ella, existe el «unicornio». La palabra establece la existencia, real o imaginaria, de todo aquello que habita en el mundo.

Conclusiones

Nuestro objetivo ha sido demostrar, luego de una atenta revisión y análisis de *El avaro*, que esta escritura se encuadra con nitidez dentro de una narrativa fantástica emergente a partir de la década de 1950. Loayza es uno de los pioneros de la incorporación de usos hasta entonces inéditos en nuestra literatura, bajo la influencia de una serie de tendencias cultivadas en otras latitudes. La más destacada de esas líneas es aquella inspirada en las obras del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que ha ejercido un impulso notable en la consolidación paulatina de una práctica discursiva que en el Perú se ha mantenido por mucho tiempo en los bordes del sistema literario.

Por otro lado, hemos establecido la importancia de la breve extensión como zona sustancial de esta poética. El recurso asume, en la producción de Loayza, un protagonismo vinculado con la necesidad de ensayar formas estilísticas mínimas y desprendidas de artificios para potenciar la capacidad de sugerencia de los textos y su densidad significativa.

En último término, y también asociado a lo anterior, los cuentos de *El avaro*, como un hito de la literatura peruana, desarrollan un registro paródico, que desplaza la *intertextualidad* a un nivel igualmente protagónico en la construcción de la experiencia fantástica —centrada de manera fundamental en el poder del lenguaje como un medio constructor de la ficcionalidad y de la reflexión sobre ella—.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CHACÓN, Edgar (2009). «Lectura de *El avaro*», en Ferreira, César & Américo Mudarra (eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BELEVAN, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico*. Madrid: Anagrama.
- BELEVAN, Harry (1975). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- CORTÁZAR, Julio (1997). «Del cuento breve y sus alrededores», en Pacheco, Carlos & Luis Barrera Linares (comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ELMORE, Peter (2012). «Loayza completo: los hallazgos y los encuentros». *Hueso Húmero* 58. Lima: Mosca Azul.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2009). «Primera aproximación a “El héroe”, de Luis Loayza», en Ferreira, César & Américo Mudarra (eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GENETTE, Gérard (1990). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (1982). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Crítica.
- HONORES, Elton (2012). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- LOAYZA, Luis (1974). *El avaro y otros cuentos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (1992). «Intrusismos fantásticos en el cuento peruano», en Morillas Ventura, Enriqueta (eda.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- NAMORATO, Luciana (2009). «Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de *El avaro y otros textos*», en Ferreira, César & Américo Mudarra (eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SUSTI GONZALES, Alejandro (1991). «*El avaro y otros textos* de Luis Loayza: una aproximación narratológica». Memoria para optar el grado de bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- VALADÉS, Edmundo (1997). «Ronda por el cuento brevísimo», en Pacheco, Carlos & Luis Barrera Linares (comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- VALENZUELA, Jorge (2009). «La representación del poder en *El avaro* de Luis Loayza», en Ferreira, César & Américo Mudarra (eds.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.