



Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides

The “fantástico andinizado”: From the Andean Mythology to the Fantastic Genre in El Ekeko by Jorge Eduardo Benavides

Erwin Snauwaert

Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven), Bruselas / Bélgica

erwin.snauwaert@kuleuven.be

<https://orcid.org/0000-0003-4958-584X>

Resumen: La integración de elementos mitológicos andinos en las letras peruanas, que es evidente en las muchas obras de corte indigenista, también se perfila nítidamente en la narrativa fantástica, hasta tal punto que llega a configurar un subgénero muy específico. Este “fantástico andinizado” integra unos mitos andinos en una realidad por lo demás ciudadana y cotidiana para poner en marcha el proceso de “vacilación” que es consustancial del género. En la narrativa peruana, este procedimiento se ilustra de manera ejemplar en *El Ekeko*, de Jorge Eduardo Benavides. En este cuento, la figura mitológica del mismo nombre genera las dos modalidades básicas de lo fantástico: por irrumpir físicamente en el mundo verosímil que circunda al héroe engancha con ‘lo fantástico de percepción’, mientras, por el desdoblamiento del narrador que provoca y la situación narrativa innatural que de ello se deriva, participa de ‘lo fantástico de lenguaje’. Así, la realidad andina no solo cumple con los requisitos temáticos y técnicos para provocar el efecto fantástico sino que, pasando por este género, abre unas pistas interpretativas sorprendentes.

Palabras clave: mitología andina; lo fantástico; Jorge Eduardo Benavides; narrativa peruana.

Abstract: The integration of mythological elements in Peruvian literature, evident in many works that come under the ‘indigenismo’-movement, is also clearly visible in fantastic narrative to the extent that it constitutes a very peculiar subgenre. This ‘fantástico andinizado’ integrates some Andean myths in the context of daily life in order to set in motion the “vacilación”, which is essential for the fantastic genre as

such. In Peruvian narrative this process is exemplarily illustrated in *El Ekeko*, written by Jorge Eduardo Benavides. In this short story, the homonymous mythological figure generates the two basic modalities of the fantastic genre: by invading the veracious world in which the hero lives it links up with ‘lo fantástico de percepción’, while by configuring a double of the narrator and installing an unnatural narrative situation it participates in ‘lo fantástico de lenguaje’. As a result, the Andean reality can be seen as a technical and thematic process which is able to create the fantastic effect and to open up some surprising interpretative avenues.

Keywords: Andean mythology; fantastic literature; Jorge Eduardo Benavides; Peruvian narratives.

Si la presencia de elementos mitológicos andinos es consustancial a la larga tradición indigenista que a lo largo del siglo XX se ha perfilado en la literatura peruana a través de unos autores emblemáticos como Ciro Alegría o José María Arguedas, en las primeras décadas del siglo XXI también cobra importancia en unos géneros menos evidentes. Por ejemplo, las referencias a la cultura andina alimentan la trama detectivesca de *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo. En esta novela, el protagonista se desplaza de Lima a Ayacucho para resolver unos crímenes misteriosos que solo se explican mediante un extraño resurgimiento del terror senderista, lo que llama la atención del lector en el capital simbólico serrano. Otro terreno en el que se observa esta tendencia es el de la narrativa fantástica en donde lo andino se manifiesta de tal manera que ha terminado prestando su nombre a un subgénero muy particular: “lo fantástico andinizado” (HONORES, 2011, p. 31).

Después de describir los principios teóricos fundamentales del género fantástico y de aclarar el carácter insólito que comúnmente se les atribuye a los aspectos andinos, intentaremos demostrar cómo la asimilación de estos últimos a un contexto propiamente cotidiano pone en marcha el proceso de ‘vacilación’ que sienta las bases del género fantástico. Esto lo haremos partiendo del cuento *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964), que escenifica a una figura andina que reúne en sí las dos vertientes del género. En efecto, por su presencia inquietante dentro de un ámbito ciudadano moderno, *El Ekeko* origina ‘lo fantástico de percepción’ y, por el desdoblamiento del sujeto narrador-protagonista que induce, instaura una situación narrativa innatural propia de ‘lo fantástico de lenguaje’, por lo que da cuenta de la esencia temática y técnica de la narrativa fantástica en general.

1 Lo fantástico y sus modalidades

El género fantástico es definido de manera más pertinente por Tzvetan Todorov, quien lo fundamenta en la sensación de “vacilación” (“*l’hésitation*”) que induce entre “lo extraño” (“*l’étrange*”) y “lo maravilloso” (“*le merveilleux*”) (1970, p. 29). Más específicamente, esta vacilación se produce cuando los personajes y el lector no saben decidir si el aspecto anormal de lo narrado tiene una explicación racional (lo extraño) o si refiere a lo sobrenatural (lo maravilloso). Por tanto, lo fantástico se diferencia del ‘realismo mágico’ o de ‘lo real maravilloso’. Si bien, este último género también dispensa atención a unos elementos irracionales, los considera como integrados en una percepción convencional de la realidad, mientras lo fantástico experimenta la coexistencia de dos códigos excluyentes como problemática (CHANADY, 1985, p. 23). David Roas opina que, para crear tal vacilación en el lector, es preciso “que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana” (2001, p. 24). Cuanto más verosímil se presente el relato, más llamativa será la aparición de lo insólito. A este fin, suelen emplearse unas técnicas ‘realistas’ como “recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.” (2001, p. 26-27).

La pertinencia de tales procedimientos narrativos se hace todavía más evidente cuando se consideran las evoluciones por las que pasa el género fantástico como tal. Para Rosalba Campra, se nota en lo fantástico un “viraje, hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (CAMPRA, 2008, p. 8). Este cambio arraiga sobre todo en la superación del modernismo por el postmodernismo, o, en otras palabras, tiene que ver con la sustitución de la “dominante epistemológica” por la “dominante ontológica” (MacHALE, 1987, p. 74-76). Si el modernismo aún se propone una ambición realista al querer representar – aunque sea de manera parcial – la realidad, el postmodernismo simplemente pluraliza lo real y, por tanto, también cuestiona la mera posibilidad de su representación (MacHALE, 1987, p. 75). Visto que el lenguaje se revela incapaz de captar un universo

múltiple, pierde su facultad referencial y llega a constituir una entidad autónoma.

Según Mery Erdal Jordan, esta problematización del poder representativo del texto hace que lo fantástico se despoje en gran parte de sus características tradicionales y que, por tanto, esté obligado a redefinirse. Desde ahora, el género debe aprovechar la autonomía del lenguaje y articularse cada vez más a partir de la propia enunciación (ERDAL JORDAN, 1998, p. 38). Según Tahiche Rodríguez Hernández, esta evolución nos invita a hacer una “distinción entre un *fantástico de percepción* y un *fantástico de lenguaje o del discurso*” (RODRÍGUEZ HERNANDEZ, 2010, p. 4). En ambas modalidades se lleva a cabo una transgresión de lo real, pero, en la primera, la vacilación se produce en el nivel semántico por la escenificación de “una figura” sobrenatural (el vampiro, el objeto maldito, el doble, etc....) en un contexto esencialmente mimético (RODRÍGUEZ HERNANDEZ, 2010, p. 3-4), mientras, en la segunda, pasa por los niveles sintáctico y discursivo. En esta última, la hesitación ya no está ligada a “un hecho puramente de contenido”, sino que viene inducida por unos procedimientos enunciativos en los que “se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso” (CAMPRA, 2001, p. 189).

2 Lo andino como elemento insólito

Antes de ilustrar cómo lo andino opera en estas dos modalidades, es lícito averiguar de dónde le viene la naturaleza insólita que, acoplada a un ambiente realista, desasosiega al lector y condiciona lo fantástico. Antes que nada, Elton Honores señala que el miedo en el mundo prehispánico y colonial ha sido poco estudiado, principalmente por falta de fuentes escritas, ya que, a su llegada al Perú en el siglo XVI, los conquistadores españoles se esforzaron por destruir toda traza de las culturas amerindias (HONORES, 2014, p. 46). Aunque generalmente se supone que en las sociedades precolombinas habrá existido “una idea de lo fantástico y de la imaginación, como en muchas sociedades antiguas”, estos conceptos principalmente fueron inducidos en el continente latinoamericano por la visión de los invasores europeos “que transponían la idea de los monstruos medievales a la fauna americana” (HONORES, 2014, p. 47).

Esta transposición fue realizada sobre todo por la importación del mundo imaginario cristiano, que se materializaba en el culto de santos,

en la creencia fanática en milagros o en meras supersticiones y se basaba en unos conceptos muy polarizados como el “Más allá”, el “infierno” y el “demonio” (HONORES, 2014, p. 49). Estos términos absolutos a su vez implicaban una heterodoxia política por la que “toda práctica distinta (hábito o costumbre), modo de pensar que se apartara de la norma, de lo regular, del centro, en suma, del discurso hegemónico vigente, debía ser duramente castigado, apartado, controlado y, en último caso, disuelto” (HONORES, 2014, p. 51) y que presentó al indígena, de por su otredad, como un ser pecaminoso y culpable. Así, los atributos asociados a las culturas correspondientes -como en el caso del Perú, la andina y la amazónica- eran vistos por las capas sociales dominantes asentadas por el colonialismo como una amenaza de su orden social y provocaban en ellas un sentimiento de terror.¹

En el Perú, el otro es aquél que no es lo arquetípico o modélico, pues el centro está dado por el espacio cultural limeño lleno de poder simbólico. Todo aquel que se aleje del modelo es considerado como otro: el indígena ya sea andino o amazónico. En la memoria social, las rebeliones indígenas han generado miedo en el ámbito urbano; así como la imagen de la Amazonía como espacio de lo bárbaro, salvaje, primitivo (HONORES, 2014, p. 83).

Aunque lo andino y lo amazónico ambos suscitan la idea de una cultura que se opone a la oficial, lo andino se destaca por marcar de manera más fuerte el contraste entre los ámbitos campesino y urbano, al remitir implícitamente a “las oleadas migratorias hacia la urbe” que tuvieron lugar a mediados del siglo XX. Dado que estos movimientos demográficos generalmente fueron vistos en los círculos burgueses criollos como un peligro para su propio bienestar y poder, lo andino se carga de un valor terrorífico al reactualizar a cada aparición “el miedo al otro, al migrante” (HONORES, 2014, p. 84). De por su carácter descomunal, las figuras mitológicas andinas aún refuerzan este miedo y, tal como

¹ Siguiendo a Stephen King (2010), Honores distingue “el terror” o “el miedo” – que considera como “un síntoma que irrumpe en el orden psicológico, mental del sujeto” y que se deriva de “la posibilidad, la sospecha de encontrarse ‘cara a cara’ con aquello que provoca pánico y pavor” (HONORES, 2014, p. 43)– de otro concepto, el del ‘horror’. Este más bien es “una reacción física”, de orden “somático, corporal”, ante algo feo o deforme, que aparece como “físicamente perturbador” y generalmente causa la repulsión (HONORES, 2014, p. 42).

los “seres fantásticos” (VÍRHUEZ; YAPO, YANES, 2014) que pueblan la Amazonía llevan a un “terror a lo amazónico” (HONORES, 2014, p. 93),² engendran un terror que cabe en el término “fantástico andinizado”, acuñado por Honores (2011, p. 31). Según el especialista peruano, esta variante se manifiesta sobre todo en el cuento. A este respecto, distingue, al lado de unos representantes renombrados de lo fantástico peruano como Julio Ramón Ribeyro o José Güich Rodríguez, a unos autores menos conocidos que apuestan por esta vertiente “andinizada”, como William Guillén Padilla, Walter Lingán Isabel, Sabogal y César Silva-Santisteban (HONORES, 2011, p. 31).³

En cuanto a las figuras mitológicas andinas, Honores se dedica casi exclusivamente al “pingullo” (HONORES, 2014, p. 87), cuyas características son muy difíciles de describir: se trata de un “objeto artificial y amorfo, un objeto inexistente que cobra vida en la ficción y adquiere una dimensión monstruosa porque no se sabe qué es”. Además de esta indeterminación, que posiblemente “también remite a una identidad ambigua respecto de lo andino” (HONORES, 2014, p. 87), esta entidad misteriosa se distingue por su mirada penetrante que incomoda a la persona observada y, a la postre, suele provocar la muerte de tres de sus familiares. Semejante amenaza también parece emanar de *El Ekeko*, una figura a primera vista bondadosa pero que, en el cuento homónimo de Jorge Eduardo Benavides, inducirá en el lector la hesitación, tanto por su propia naturaleza descomunal (“lo fantástico de percepción”) como por los artificios narrativos que arma (“lo fantástico de lenguaje”).

² A estas alturas, Honores se concentra en las capacidades fantásticas del “chullachaqui”, un “diablo del bosque [...] de pies desiguales [...] que se define por su metamorfosis, y por la apariencia familiar que asume para engañar” y en las del “tunchi” (HONORES, 2014, p. 94). Esta última figura encarna las almas de los muertos y “se manifiesta por el sonido de un ave nocturna, que es el anuncio de que alguien de la comunidad, morirá” (HONORES, 2014, p. 96).

³ William Guillén Padilla (Hualgayoc, Cajamarca, 1963) fue galardonado en 2011 por sus minificiones *Microficciones* y *Cuaderno de Almanaquero*. Walter Lingán (Cajamarca, 1954), sobre todo defiende la causa de los autores peruanos locales que quedan al margen de las editoriales internacionales, mientras Isabel Sabogal (Lima, 1958) es conocida por *Entre el cielo y el infierno, un mundo dividido* (1989), una novela fantástica de corte simbólico que se nutre de referencias mitológicas. En lo que a César Silva Santisteban (Trujillo, 1962) se refiere, lo “fantástico andinizado” se perfila en *Fábulas y antifábulas*.

3 Lo andino como fantástico de percepción

En *El Ekeko*, un relato incorporado en la colección *La noche de Morgana* (2005),⁴ Benavides escenifica a una figura andina cuya sola apariencia causa asombro en el lector. Como lo describe Carina Circosta, se trata esencialmente de un muñequito prehispánico que constituye una “divinidad andina de la abundancia” (2010, p. 276) y de la fortuna. Por lo tanto, El Ekeko “estaba presente en todos los hogares aborígenes para atraer la prosperidad y ahuyentar la desgracia” (CIRCOSTA, 2010, p. 277). En lo que se refiere a su aspecto físico, está fabricado “en oro, plata, estaño, piedra o barro”, representa “a un hombre panzudo, con casquete, chullu (gorro puntiagudo) o adorno de pluma en la cabeza”, de “cuerpo bien fornido y desnudo”, llevando los brazos extendidos, las manos abiertas con las palmas giradas hacia arriba, en ellas se le colgaban los frutos de la cosecha, telas y lanas de colores, todo en pequeña escala” (CIRCOSTA, 2010, p. 277). Para que la estatuilla les garantice unas cosechas abundantes o les regale los bienes que más codician, los campesinos tienen que cumplir un rito que consiste en cargarlo de bultos y en “colocar en su pequeña y redonda boca [...] un cigarrillo encendido, hay que hacer ‘fumar’ al Ekeko, y si el deseo o pedido es aceptado, del cigarrillo saldrá humo como si realmente fumara” (CIRCOSTA, 2010, p. 280).

Tal estatuilla se encuentra en un armario del departamento de Laura, la amiga del héroe. Este se declara ser “alguien de referencias tan completamente urbanas”, que “no sabe nada de [s]u propio país” y está bastante abrumado por la presencia de ese “muñequito grotesco, con unas pinceladas negras como bigotes y esa sonrisa congelada y cruel en sus fríos labios de yeso” (BENAVIDES, 2005, p. 69). Esta aversión se remonta a su niñez en la que fue testigo de cómo en su casa una sirvienta puneña adoraba el citado objeto, una veneración que fue calificada rotundamente de “brujería” (BENAVIDES, 2005, p. 74). Siendo “profesora de antropología en la Universidad Católica”, Laura

⁴ Al lado de *El Ekeko*, esta recopilación, que agrupa once textos de temática diversa, incluye cuatro relatos fantásticos más: el cuento titular *La noche de Morgana*, *Tigre*, *Señas particulares*, *ninguna* y *Dedito* (Snauwaert, 2018, p. 204). Esta colección de cuentos es la segunda del autor, después de *Cuentario y otros relatos* (1989). Benavides también escribió las novelas *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003), *Un millón de soles* (2008), *La paz de los vencidos* (2009), *Un asunto sentimental* (2012) y *El enigma del convento* (2014).

está fascinada al extremo por la mitología serrana peruana y le habla sin cesar al narrador-protagonista sobre su interés por “los mitos ancestrales y convenientemente barnizados de hispanidad que sobrevivían en los Andes” así como por sus figuras correspondientes como el “Muki, ese duendecillo que velaba el letargo precolombino de los cerros horadados por la rapiña castellana desde los negros tiempos de la Colonia” (BENAVIDES, 2005, p. 70), “los Apus”, los espíritus de la sierra, o “el Chullachaqui selvático y su engañosa cojera” (BENAVIDES, 2005, p.77). Además de polarizar con tales observaciones las relaciones entre Lima y el mundo andino, la chica parece creer en “aquellos mitos como si estuvieran situados más allá de toda duda, tamizados por la certidumbre de lo real” (BENAVIDES, 2005, p. 71), armada de una “especie de paciencia ancestral que tanto [l]e turbaba” al yo (BENAVIDES, 2005, p. 76).

La obsesión de Laura toca a su apogeo en el culto de El Ekeko y hace que esta estatuilla se acople a un procedimiento de lo más insólito: la duplicación del propio protagonista. Este cambio se produce de manera gradual mediante las historias interminables con las que Laura inicia al yo en las facultades del muñequito. Lo alecciona hasta tal punto que afirma sentir “un principio de malestar [...] como si de pronto me hubiera zambullido en el mundo de Laura, en ese orden preciso que discurría paralelo al mío” (BENAVIDES, 2005, p.77). Esta realidad paralela llega a manifestarse en el momento en que Laura decide mudarse de casa y le pide al héroe que la ayude. Cuando, este, aletargado bajo los efectos de la “chicha dulzona y ácida [...] de un pueblito de Ayacucho” (BENAVIDES, 2005, p. 72) que la chica le ofrece constantemente, empieza a cargar con cajas y paquetes, tal como suele hacerlo la misteriosa figurita, se lleva a cabo una “mudanza” mucho más espectacular.

Laura se rio [...] con un chaleco andino y multicolor en las manos, te he traído esto de Ayacucho, agregó sonriendo, pruébatelo a ver qué tal te queda. No quise desairarla y me lo puse [...] y [...] nos apuramos en bajar los primeros paquetes, los más pesados. Lo que ocurrió después entra en ese interregno de locura y estupor inmóvil que vivo desde entonces [...] intenté quitarme la mochila que me puso a la espalda, pero ella [...] me tomó de las manos y se puso a girar conmigo [...] iba sintiendo sobre mis espaldas poco a poco más encorvadas [...] un cansancio humillante y traicionero [...] me empezaba a vencer una sensación de escombros y pánico [...] en los que [...] aparecían los ojos malsanamente alegres de Laura

antes de abandonarme a una negrura densa cruzada por raudas estrellas fugaces (BENAVIDES, 2005, p.79-80)

Al salir de su aturdimiento, el yo se ve cogido “en ese interregno de locura y estupor inmóvil que vivo desde entonces” (BENAVIDES, 2005, p. 79) y le consta que se ha convertido en El Ekeko: está pertrechado de los atributos del duende y tiene entre “mis entreabiertos labios de yeso” (BENAVIDES, 2005, p. 81) uno de los cigarrillos que los indígenas ofrecen como agradecimiento por los favores concedidos. Concretamente, fue víctima de un desdoblamiento efectuado mediante un proceso de “métamorphose” (DOLEŽEL, 1985, p. 469)⁵ que se hace de manera “irreversible” y “no humana” (HERRERO CECILIA, 2011, p. 42). Efectivamente, por esta modificación corporal que es incompatible con el ambiente realista del relato y origina lo “fantástico de percepción”, el héroe irremediamente se transforma en una efigie de la mitología andina, condenada a la inmovilidad y a la incomunicación, como queda claro cuando intenta lanzar “un grito sordo y desgarrado que sin embargo no escapó nunca de mi garganta” (BENAVIDES, 2005, p. 81). Sin embargo, el hecho de que, a pesar de su mudez, el héroe sigue actuando de narrador del propio relato crea una situación paradójica que hace que el desdoblamiento explicado también repercute en la enunciación y se vincule con la otra vertiente de lo fantástico: la “de lenguaje”.

4 Lo andino y lo fantástico de lenguaje

Como ya hemos dicho antes, lo fantástico de lenguaje se pone en marcha “mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales” (RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2010, p. 5). En su estudio de la literatura fantástica peruana contemporánea, Honores alega

⁵ Siguiendo a Doležel, Herrero Cecilia distingue este doble por metamorfosis de los dobles “por fusión” y “por fisión” (2011, p. 41-42). En el doble por fusión dos individuos terminan constituyendo uno solo mientras que en el doble por fisión un individuo se escinde en dos. Como lo demuestra Snauwaert, estas dos variantes se producen en otros dos cuentos de *La noche de Morgana*: la primera se ilustra en *Señas particulares, ninguna* en el que un personaje decide matar a su sosía pero que termina eliminando a sí mismo (SNAUWAERT, 2018, p. 212-213) y la segunda en *Dedito* en el que el protagonista es estrangulado por sus propios dedos que se rebelan contra él (SNAUWAERT, 2018, p. 213-214).

que estos procedimientos se concretan en “cierto experimentalismo en las formas – autorreferencialidad, intertextualidad, metaficción, parodia, absurdo [...]” (HONORES, 2011, p. 32). Además, Roas llama la atención en el hecho de que tales técnicas sacan de quicio al lector ya que “en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, [la] expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta” (ROAS, 2011, p. 264). Por estas vías, también se compatibilizan con unas estrategias discursivas –metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones [sic], neologismos y expresiones ambiguas [...] así como la utilización de adjetivos fuertemente connotados, como “siniestro”, “fantasmagórico” [...] (ROAS, 2011, p. 265)– o con artificios que manipulan el tiempo y el espacio narrativos o la focalización y la narración de tal manera que dan lugar a situaciones simplemente imposibles, como las que se describen en la rama de la narratología denominada “innatural” (ALBER, 2011, p. 41).⁶

Tal proceso se realiza en *El Ekeko*, donde el desdoblamiento irreversible del yo instala una situación narrativa dominada por una entidad inanimada. De hecho, esta decide de la organización temporal del relato, instaurando una narración autodiegética que opone la relación que el narrador-protagonista tenía en el pasado con Laura, a un presente en el que relata unas extrañas experiencias desde una posición irreal. La propia narración manifiestamente implica una ruptura, ya que le hace percibir al héroe a un antiguo colega y su esposa – la pareja que lo puso en contacto con Laura – como “lejanos, qué imposibles me quedan ambos ahora no obstante su irremediable cercanía” (BENAVIDES, 2005, p. 70). Esta proximidad se confirma en lo familiar que le parecen al narrador-protagonista los atributos de la vivienda de sus amigos, como “la araña en el comedor [...] cuyos chispazos de cristal conozco ahora hasta la saciedad, hasta la náusea” (BENAVIDES, 2005, p. 71). La paradoja entre distancia temporal y proximidad física no solo muestra hasta qué

⁶ Alber presenta la narratología innatural como una variante de la narratología postclásica. Esta trasciende los aspectos puramente estructurales de la disciplina para fijarse en las circunstancias que individualizan cada lectura y, por lo tanto, hace prevalecer el aspecto interpretativo. Concretamente, las situaciones imposibles más evidentes a las que se refiere esta vertiente innatural son las narraciones posmodernas en las que el narrador es un cadáver (ALBER, 2011, p. 41) o abandona su carácter antropomórfico para tomar la forma de un animal o de un objeto (ALBER, 2011, p.49).

punto lo fantástico pasa por la enunciación, sino que le ofrece al yo la clarividencia necesaria para comprender los misteriosos designios de Laura: “ahora sé por qué lo hizo” (BENAVIDES, 2005, p. 71).

Concretamente, se verifica el presentimiento del yo que, desde el principio del relato, notaba en El Ekeko una “inmemorial necesidad de venganza” que “había brotado como una hidra devastadora” (BENAVIDES, 2005, p. 69). La naturaleza vindicativa de la figurilla es explicitada por Laura que, además, la conecta con la temática de la conquista española:

Fui testigo del hambre ecuménico que extendía sus garras negras por remotas regiones de la sierra, las migraciones de pesadilla, las invasiones incaicas, las masacres de los conquistadores, la destrucción lenta de los gamonales, el oprobio de la civilización, y [...] los aletazos del cóndor majestuoso planeando sobre los escarpados andinos donde, en la noche estrellada, se oían las plegarias imperturbables dirigidas al Ekeko, se adivinaban las ofrendas, se intuía la paciente espera de siglos para la venganza minuciosa, las víctimas elegidas por remotísimos designios que escapaban a la comprensión del hombre blanco [...] (BENAVIDES, 2005, p. 75-76)

Es significativo, finalmente, que esta venganza se cristalice en la mirada impotente del héroe. A pesar de que este monopoliza la narración y la focalización del relato, en realidad, no consigue intervenir en su desenvolvimiento. A estas alturas, la incapacidad del yo reanuda con el juego con la mirada que Honores distingue en el “pingullo” que, como se ha visto ya, al dirigirse a sus víctimas, les encamina hacia la muerte. Decidiendo sobre vida y muerte, esta entidad invierte las relaciones de fuerza entre las dos capas étnicas sustanciales del Perú, una inversión por la que “el objeto (andino) pasa a mirar al sujeto, deja de ser *lo contemplado* para ser a la vez *el que contempla*” (HONORES, 2014, p. 86).

En clave cultural, tenemos que se produce un proceso de inversión que provoca una relectura, una exhumación simbólica de lo “andino”, para la cultura urbana-local. Es decir, lo que importa no es cómo hemos mirado nosotros al mundo andino (enclaustrándolo, encerrándolo en un museo, dentro de vitrinas que impiden el contacto físico con el objeto), sino que se sugiere que lo andino, nos “mira”, desde su pasado histórico al presente moderno. O en clave del terror cómo podríamos ser mirados nosotros mismos por lo “andino” (HONORES, 2014, p. 86).

La tragedia del héroe consiste en el hecho de que, pese a ser investido por el mismo poder que el pingullo, él está paralizado por la maldición andina. A este respecto, es revelador que el yo efectúe la focalización desde la “estantería empotrada” del comedor donde se encuentra “junto a la platería” (BENAVIDES, 2005, p. 81) y bajo “la araña [...] de cristal” (BENAVIDES, 2005, p. 71). Ya que está rodeado por unos objetos típicos del contexto burgués, la inmovilidad del narrador-protagonista parece reflejar la inercia de esta misma clase social y aludir a su pronta sustitución por otra, que bien podría ser la campesina.⁷ Así la alteración del yo y la neutralización de su mirada provocadas por el desdoblamiento constituyen una suerte de desquite por parte del universo andino. Imponiendo su idiosincrasia al héroe y privándole de su capacidad de acción, el elemento andino pone de relieve cómo puede trastocar la realidad social generalmente aceptada e invertir los roles entre colonizadores y colonizados. Sugiriendo tal lectura poscolonial, la presencia de lo andino no solo da cuenta de su potencia fantástica, sino que lleva a una lectura sorprendente de las tensiones culturales que tradicionalmente dividen a la sociedad peruana.

Conclusiones

En resumen, el cuento de Benavides muestra cómo las referencias a la mitología andina contenidas en *El Ekeko* conectan con el género fantástico al acoplar el carácter insólito de esta figura a un contexto esencialmente cotidiano. Esta inserción “física” en la realidad diaria, no solo cuadra con el funcionamiento tradicional de “lo fantástico de percepción” sino que, por el desdoblamiento que causa en el narrador-protagonista, también se vincula con los mecanismos más sutiles de “lo fantástico de lenguaje”. Efectivamente, este doble fortalece la hesitación experimentada por el lector en el nivel de la percepción, creando una narración paradójica que rebasa las leyes de la realidad generalmente

⁷ Este desenlace recuerda *El pingullo macabro* (1958), un cuento de Guillermo Thorndike, otro autor peruano (Honores, 2014, p. 90). En un museo arqueológico, el protagonista es incomodado por la mirada que le dirige una calavera que solo se utiliza en unos rituales funerarios andinos y trae muerte en otros contextos. Cuando el héroe vuelve a toparse con el extraño objeto en un anticuario, no puede impedir que su mujer lo compre como adorno para su casa. Instalado allí, el pingullo provoca tres muertes consecutivas y ejecuta una similar venganza andina.

aceptada y que es de orden propiamente discursivo. Al implicar una focalización que, a pesar de ser dominante, no logra dejar su impronta en el relato, esta situación narrativa innatural ironiza la condición occidental del héroe. Así, la ineficiencia de la mirada del narrador-protagonista parece sugerir una inversión de las fuerzas entre colonizados y colonizadores que justifica el miedo ancestral que estos últimos sienten por las manifestaciones de la realidad andina. En consecuencia, lo andino se convierte en un instrumento a la vez temático y técnico capaz de inducir la vacilación para finalmente establecer un “fantástico andinizado” que lleva a una representación muy sorprendente de la realidad social peruana.

Bibliografía

- ALBER, J. The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. In: ALBER, J.; HEINZE, R. (Eds.). *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011. p. 41-67. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229042.41>.
- BENAVIDES, J. E. *La noche de Morgana*. Madrid: Santillana, 2005.
- CAMPRA, R. Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 153-191.
- CAMPRA, R. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CHANADY, A. B. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing, New York/London, 1985.
- CIRCOSTA, C. Miniaturas, wakas e identidad en el festejo de Alasitas: análisis de un caso en la Ciudad de Buenos Aires. *Temas de patrimonio cultural*, v. 24, p. 275-290, 2010.
- DOLEŽEL, L. Le triangle du double. Un champ thématique. *Poétique* v. 64, p. 463-472, 1985.
- ERDAL JORDAN, M. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- HERRERO CECILIA, J. Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses*, v. 2, p. 15-48, 2011.

HONORES, E. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*, Lima: Editorial Agalma, 2014.

HONORES, E. Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. In: HONORES, E. (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011. p. 11-37.

KING, S. *Danse macabre*. New York: Gallery Books, 2010.

MacHALE, B. *Postmodernist fiction*, New York: Methuen, 1987.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7-44.

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.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, v. 43, p. 1-11, 2010. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>. Acesso em: 26/02/2019.

SNAUWAERT, E. Lo autobiográfico y su relación con la figura del doble en los cuentos de Jorge Eduardo Benavides. In: GARCÍA, F.; REIS, C.; DOS SANTOS, A. C.; BATALHA, M. C., FRANCA, J.; MICHELLI, R. (Eds.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 204-219.

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

VÍRHUEZ, R.; YAPO, J.; YANES, A. *Seres fantásticos del Perú*. Lima: Editorial Pasacalle, 2014.

Recebido em: 27 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 6 de janeiro de 2020.