

Entre la otredad y el simulacro: los paradigmas fantásticos en *Minimosca*, de Gustavo Faverón

Eli Jeferson Bañez Gamarra

RESUMEN

En el presente artículo, se analiza la novela *Minimosca* (2024), de Gustavo Faverón Patriau, para lo cual se tiene en cuenta las propuestas teóricas sobre los paradigmas fantásticos de Omar Nieto (2015): el clásico, el moderno y el posmoderno. Mediante este sistema, se examina cómo la novela articula la otredad, la trasgresión isotópica y la hibrididad estética a través de dobles, obliteraciones, simulacros y múltiples capas narrativas que desestabilizan la realidad. Aunque la novela reúne los tres paradigmas de lo fantástico, existe una predominancia por el paradigma posmoderno en su modalidad escéptica, lo cual se evidencia en la metaficción, la hiperconciencia del dispositivo narrativo y la relativización del referente.

Palabras clave: Paradigmas fantásticos, otredad, obliteración, simulacro y posmodernidad.

ABSTRACT

This essay analyzes Gustavo Faverón Patriau's novel *Minimosca* (2024), taking into account Omar Nieto's (2015) theoretical proposals on fantastic paradigms: the classic, the modern, and the postmodern. Using this system, it examines how the novel articulates otherness, isotopic transgression, and aesthetic hybridity through doubles, obliterations, simulacra, and multiple narrative layers that destabilize reality. Although the novel brings together the three paradigms of the fantastic, there is a predominance of the postmodern

paradigm in its skeptical form, which is evident in the metafiction, the hyper-awareness of the narrative device, and the relativization of the referent.

Keywords: Fantastic paradigms, otherness, obliteration, simulacrum, and postmodernity.

1. INTRODUCCIÓN

Sobre literatura fantástica se ha dicho bastante. En un estudio pormenorizado, Sardiñas (2007) hace un recuento de la teoría fantástica en Hispanoamérica entre los periodos comprendidos de 1940 a 2005. En su trabajo reúne los planteamientos más relevantes sobre lo fantástico. El autor señala que los primeros aportes —entre los que destaca el de Bioy Casares, por ejemplo— permitieron, treinta años más tarde, que Todorov (1980) estableciera una distinción clara entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso. A propósito de este teórico búlgaro, para definir lo fantástico señalaba que era necesario el cumplimiento de tres condiciones: primero, que el lector considere el mundo de los personajes como real y vacile entre una explicación natural y otra sobrenatural; luego, que esa vacilación sea experimentada por un personaje y convertida en un tema de la obra; y, por último, que el lector rechace una interpretación alegórica o poética.

Si bien los planteamientos de Todorov han sido un pilar fundamental para erigir nuevas propuestas sobre lo fantástico, también han sido cuestionados por varios teóricos dedicados al estudio de esta categoría. Solo por mencionar un caso, Belevan (1997), aunque coincide en la existencia de la vacilación del lector frente a los eventos inexplicables, refuta algunas ideas de Todorov, como su noción de género, y señala ciertas contradicciones en sus postulados. No obstante, las proposiciones del teórico peruano, a su vez, resultan insuficientes y erráticas para Sardiñas Fernández y Nieto. Para este último, “el concepto de vacilación que el lector experimenta ante el texto hace languidecer su propuesta [tanto la de Todorov como la de Belevan], ya que lo fantástico depende más de una estrategia textual que de la reacción o no reacción por parte del lector” (2015, p. 53). Esto permite afirmar que tal característica no puede aplicarse a otros textos que no pertenezcan al paradigma clásico.

Ahora bien, son las propuestas de Nieto —quien, a partir de una relectura integral del género fantástico, ha estudiado su evolución desde el modelo clásico del siglo XIX hasta las reformulaciones posmodernas— las que resultan pertinentes para este trabajo. Con ese aparato crítico, este ensayo pretende analizar la novela *Minimosca* (2024), de Gustavo Faverón Patriau, examinando la manera en que, dentro de su estructura narrativa, conviven los tres paradigmas de lo fantástico propuestos por Nieto: el clásico, el moderno y el posmoderno. Todo ello se evidencia a través de la presencia de la otredad, la transgresión isotópica y la hibridez estética. Esto quiere decir que, en *Minimosca*, la irrupción de lo extraño en lo cotidiano y la progresiva disolución de los referentes reales configuran una poética fantástica híbrida en la que se establece un diálogo simultáneo entre los paradigmas clásico, moderno y posmoderno, destacando, sobre todo, este último. Así, en el tránsito entre dichos paradigmas, la otredad se emplea no solo como una fuerza invasora, sino también como un dispositivo metafictional y lingüístico que cuestiona la noción misma de realidad.

2. ENTRE LO CLÁSICO, LO MODERNO Y LO POSMODERNO: LA DINÁMICA DE LO FANTÁSTICO

Para Nieto (2015), lo fantástico se define como un sistema que puede esquematizarse de la siguiente manera:

un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la otredad, de manera que se evidencia con claridad una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes. (p. 75)

Para arribar a su conceptualización, Nieto parte de los planteamientos de Campra (2008), quien afirma que lo fantástico constituye una “isotopía de la transgresión”. Ahora bien, una isotopía es el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del relato. En esa línea, Nieto (2015) propone tres isotopías: la clásica (sintáctica), la moderna (semántica) y la posmoderna (lingüística).

En otras palabras, el paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y al final uno de ellos transgrede al otro de forma lineal.

El segundo tipo de transgresión sería semántico, y da origen al paradigma de lo fantástico moderno, el cual se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar e invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrenatural se naturaliza (...).

Por último, el tercer paradigma, el de lo fantástico posmoderno, surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modelos. La isotopía que lo representa, la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también.

Lo fantástico posmoderno, asumido entonces como un juego del lenguaje, adopta a la metáfora fantástica como vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención. En palabras de Campra, un fantástico que representa «la negación de la transparencia del lenguaje». (pp. 83-84)

Ilustremos cada uno de estos paradigmas. En el paradigma clásico de lo fantástico se pueden registrar dos movimientos, como señala Antón Risco (citado en Nieto, 2015): “o el personaje se desplaza y va al encuentro del prodigio o es el prodigio el que se desplaza e irrumpe en el mundo cotidiano” (p. 124). Un ejemplo paradigmático es *Drácula* de Bram Stoker. Sin embargo, este modelo no es exclusivo del siglo XIX, pues mantiene vigencia en textos contemporáneos, como “Aires en blues” de Ricardo Garibay.

Asimismo, la fuerza externa que irrumpe en la realidad no necesariamente debe ser un ente maligno; también puede provenir del bien. Lo esencial es su naturaleza extraordinaria o sobrenatural, es decir, que encarne la otredad.

En el paradigma fantástico moderno, en cambio, la otredad que irrumpe en lo cotidiano proviene del interior del ser humano. Se oculta textualmente hasta emerger desde la subjetividad del protagonista u otro personaje. Ejemplos emblemáticos son *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson o *La metamorfosis* de Franz

Kafka. Del mismo modo, lo que antes pertenecía al ámbito de lo sobrenatural aparece ahora como algo natural; un caso ilustrativo es “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar.

Para explicar el tercer paradigma, conviene definir primero la posmodernidad: esta implica una pérdida de confianza en los proyectos de transformación social, debido a la proliferación de verdades “alternativas”. Se trata de una nueva forma de pensamiento que elimina el universalismo de los grandes discursos que antes dominaban el ámbito teórico y práctico. Parte del distanciamiento respecto del objeto, y tiene como principio la incertidumbre, expresada en la hiperconciencia o hiperironía.

En este sentido, la nueva realidad posmoderna se produce a partir de matrices, memorias y modelos, de modo que lo hiperreal —como se le denomina— resulta de una síntesis irradiante de estructuras combinatorias que disuelve todos los referentes reales. Esta realidad es semejante a la de un videojuego: una realidad “simulada”, construida en base a modelos del pasado o el presente. La integración coherente de estos elementos produce un espacio nuevo, sin referente real.

En suma, el concepto de la posmodernidad es “aquel en el que las verdades canónica y moderna se rompen para relativizarlas al grado de destruir el centro de verdad y con ello de realidad” (Nieto, 2015, p. 223).

Por lo tanto, de acuerdo con Nieto, las características estéticas del paradigma posmoderno de lo fantástico se constituyen mediante la hibridación de lo clásico y lo moderno, el simulacro, la metaficción, la intertextualidad, la ludicidad, la ironía, el arcaísmo, el desarraigo, la fractalidad, el palimpsesto, el paralelismo, la deconstrucción, la coexistencia, el tiempo no lineal, la multiplicidad de cosmovisiones, el pastiche, el collage, el eclecticismo, el relativismo y la hiperrealidad, entre otras.

Además, es posible hablar de dos modalidades de lo fantástico posmoderno, según predomine lo clásico o lo moderno. Nos referimos al fantástico posmoderno escéptico y al fantástico posmoderno como reencantamiento. En el primero, se simula lo fantástico moderno y se suspende el acceso a la verdad; *Ficciones* de Borges es un ejemplo para-

digmático. En la segunda modalidad, se recupera el asombro mediante simulacros de lo fantástico clásico; verbigracia, *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar.

3. EL TEXTO

Antes de abordar la novela, es necesario comentar sobre su autor. Gustavo Faverón Patriau (Lima, 1966) ha publicado las novelas *El anticuario* (2010), *Vivir abajo* (2019) y *Minimosca* (2024); los libros de ensayo *Rebeldes* (2005), *Contra la alegoría* (2011), *Puente aéreo* (2015) y *El orden del Aleph* (2022); y ha editado las antologías *Todas las sangres* (2006) y *Bolaño salvaje* (2008). El caso de Faverón no es aislado: como muchos autores peruanos, ha sido relegado por parte de la crítica nacional; sin embargo, en países europeos su obra ha recibido reseñas entusiastas y elogiosas. Además, ha sido finalista del Premio Finestres de Narrativa y de la Bienal de Novela Mario Vargas Llosa, ambos reconocimientos obtenidos por su última novela, *Minimosca*.

Intentar resumir esta novela de casi 700 páginas parece una tarea infructuosa y titánica debido a su complejidad narrativa y polifonía, pues está estructurada a partir de múltiples relatos que se entrelazan mediante personajes que (re)aparecen en distintos tiempos y espacios, marcados, en su mayoría, por la violencia, la memoria fracturada y la multiplicación de identidades. La historia inicia con un hombre conocido como el Amnésico, quien, tras un encuentro en un bote con un sujeto de aspecto similar al suyo, despierta en un lugar desconocido donde se encuentra con personajes extravagantes, por no decir extraños. El Amnésico intenta reconstruir su pasado con la ayuda de una niña transgénero, pero pronto descubre hechos que probablemente no desearía conocer, como la inexistencia de quienes él creía que eran su esposa e hija. Paralelamente, se desarrolla la historia de Arturo Valladares, un poeta y boxeador que además es sobreviviente de su propio padre, un asesino. El destino de Arturo se vincula con el de Mónica Buchenwald, hija de Esmée Maise —y nieta, a su vez, de Henriette Maise y de César Vallejo—, una mujer profundamente marcada por la guerra y la violencia sufrida en su familia. A través de películas, manuscritos, guiones cinematográficos y múltiples voces narrativas, la novela irá revelando los nexos ocultos entre todos estos personajes, así como la desaparición recurrente de algunos de ellos y la presencia de dobles que ocupan sus lugares.

La trama no solo se desarrolla en el Perú, sino que se expande a otros escenarios como Bolivia, Estados Unidos y Europa, e incorpora personajes como George Bennet —protagonista de *Vivir abajo*, la segunda novela de Faverón—, Raymunda Walsh, Richard Diekenborn y Angus White, todos ellos ligados por crímenes, traumas o vínculos artísticos. En la novela hay dos espacios donde ocurren hechos decisivos para la resolución de la diégesis: La Higuera, en Bolivia, y el Manicomio Víctor Larco Herrera, en el Perú. En el primero se concentran los acontecimientos relacionados con la venganza por la muerte de Mario Ernesto, hijo de Raymunda Walsh, evento que se conecta con otros hilos narrativos sobre pedofilia, dobles identitarios y la figura del “hombre-mosca”, cuyo origen se revela casi al final de la novela, en el manicomio. Allí convergen varios personajes: Arturo Valladares, su padre Hugo Lino Acchara Fernández —el verdadero “hombre-mosca”—, George Bennet y Mónica Buchenwald, revelándose transformaciones extremas de identidad, simulacros y genealogías rotas.

Así, la novela de Faverón propone un universo donde los límites entre memoria, ficción y realidad se desmoronan para mostrar que la identidad no es más que un proceso inestable, siempre amenazado por lo cruento y lo violento.

4. LAS ISOTOPÍAS FANTÁSTICAS EN *MINIMOSCA*

Minimosca es una novela que no solo dialoga con lo fantástico clásico y moderno, sino que los subvierte mediante el sistema fantástico posmoderno, pues es posible hallar en ella multiplicidad de voces, autoficción, palimpsestos, identidades fracturadas, manuscritos apócrifos, dobles, versiones divergentes de un mismo personaje, hipertextualidad, metafiction y simulacros de historicidad. De modo que *Minimosca* puede inscribirse en lo que Nieto (2015) denomina fantástico posmoderno en su modalidad escéptica.

Partamos de lo que afirma Nieto: un elemento extraño invade el orden cotidiano y materializa la otredad. En la novela, ese “elemento extraño” adopta tres formas: la duplicación identitaria, la obliteración y el simulacro. La primera es constante. Algunos ejemplos son los dobles que surgen en distintos personajes, como el narrador autodiegético del primer capítulo —denominado “Amnésico” por su pérdida de memoria—, quien encuentra a “otro él” en un bote durante sus paseos al muelle, en Maine, Estados Unidos. Esta aparición “sobrenatural” se vincula con lo que Antón Risco (citado en Nieto, 2015) distinguía

como el prodigio que irrumpe en el mundo cotidiano, del paradigma clásico. La irrupción de este doble repercute en sucesos aún más extraños a lo largo de la novela: además de haber perdido la memoria, el Amnésico conoce a una anciana apodada Mrs. Mutt cuya única dedicación parece ser escribir y presenciar eventos insólitos que nadie más puede ver. En el último capítulo descubriremos, sin embargo, que esta mujer fue antes Virgilio Luces, y que tal transmutación es posible gracias a su capacidad de encarnar a todos los poetas y artistas del mundo. En este marco, se evidencia otro paradigma fantástico: el moderno, pues la otredad que irrumpe lo cotidiano también es aquello que vive dentro de Mrs. Mutt, una presencia que se oculta textualmente hasta emerger desde el interior del personaje, como un ser sobrenatural que termina por naturalizarse.

Otro ejemplo de este segundo paradigma son los dobles constantes de distintos personajes: el del profesor Washington, quien asiste a sus clases en la Universidad de San Marcos; la doble personalidad —El Santo y El Diablo— de Atticus Johnson, el anciano ciego que, junto a John Atanasio, realizaba caravanas paidofílicas; y Orpo y Kripo, los matones de Stroessner que fueron carceleros de George Bennet en Asunción y que terminan convertidos en desdoblamientos siniestros del propio Bennet, quien, tras la muerte del hijo de Raymunda Walsh, Mario Ernesto, se establece en Utah para crucificar pedófilos. Tampoco debe olvidarse a Arturo Valladares, poeta y boxeador, desaparecido y reaparecido en diversas circunstancias. Estas presencias desestabilizan el orden cotidiano de los personajes; sin embargo, la manifestación de la otredad no es una irrupción sobrenatural externa, sino una falla interna del sujeto, lo cual coincide con el paradigma moderno: la transgresión semántica en la que lo sobrenatural se naturaliza y emerge como fractura interior.

Por otro lado, está la obliteración, concepto que Washington —profesor de San Marcos— explica a Bárbara:

Por ejemplo, dijo, si el *obliterado* es un poeta peruano, desaparecen sus poemas en las revistas mimeografiadas, sus libros en las librerías y en las bibliotecas, su figura en las fotos de grupo con los otros poetas borrachos en un bar del Centro de Lima, la influencia que ejerció sobre ellos y sobre otros, el hijo sin padre que dio a luz una joven poeta de su generación, y además, dado que ese poeta, ahora inexistente, también fue una persona como cualquiera, también desaparece de la memoria de sus padres, que ya no son sus padres,

desaparece como hijo porque desaparece como todo, y por lo tanto la *obliteración* es la forma más radical de desaparición, porque no deja ni siquiera el hueco con la forma del ser humano faltante, ni la tumba vacía que espera su cadáver, porque tampoco deja un cadáver. (Faverón, 2024, p. 156)

Se trata, pues, de un fenómeno en el que la identidad no solo se borra del espacio físico, sino también del discurso y de la memoria colectiva. Recuérdese que el hijo de Washington sufre dicha obliteración: desaparece y es olvidado, situación que él mismo está experimentando y que probablemente ocurra con Arturo Valladares. Las desapariciones y reapariciones del poeta–boxeador instauran la idea de un mundo donde la realidad está filtrada por relatos que se modifican entre sí, característica propia del fantástico posmoderno según Nieto.

La tercera forma, el simulacro, se manifiesta en los manuscritos incompletos que John Sinclair encuentra en la basura y que, al final, resultan ser el guion que Raymunda Walsh escribió durante su estadía en La Higuera, Bolivia, a partir de lo que le contó el Pintor Fugitivo (Diekenborn). A ello se suman las cintas de grabación que el narrador autodiegético del primer capítulo encuentra en su casa y visualiza con la niña transgénero: filmes grabados por Raymunda y Bennet también en La Higuera. Todo esto revela que la ontología de *Minimosca* no distingue entre lo real y sus reproducciones: todo es texto de otro texto, eco de otra voz, imagen de una imagen. Esta modalidad responde a la caracterización del fantástico posmoderno como negación de la transparencia del lenguaje y como hiperrealidad en la que se destruye el centro de la verdad (Nieto, 2015, p. 84).

A la luz de todo lo anterior, el paradigma que predomina en la novela es el posmoderno escéptico. Si bien se presentan elementos del fantástico clásico y moderno —como la llegada repentina del doble en el bote o las identidades fracturadas u otredades interiorizadas, como las de Esmée o Atticus—, la escritura dominante es “hiperconsciente del propio dispositivo” y opera desde el lenguaje como simulacro, lo cual corresponde plenamente con el fantástico posmoderno; es decir, con la isotopía lingüística. De este modo, en la novela pueden hallarse metaficción (manuscritos, narradores que comentan su propio relato, autores implicados), intertextualidad enciclopédica (la presencia del vate peruano Vallejo, Jaime Saenz o el escultor Carpeaux), pastiche de género (policial, autobiografía, historia de la violencia política, thriller psicológico), fractalidad (historias

dentro de historias que se reflejan mutuamente) y simulacro e hiperrealidad (las vidas creadas por Esmée o los guiones que se vuelven biografías).

Asimismo, se evidencian metáforas fantásticas que reemplazan al prodigio clásico, como las moscas, que pueden simbolizar lo minúsculo (el cuerpo de Arturo) o la pestilencia moral (Hugo Lino, en tanto asesino y luego como hombre-mosca). De modo semejante, las moscas que Bárbara nombra con nombres de músicos clásicos funcionan como metáforas fantásticas lingüísticas: la otredad se convierte en significante, en vida transformada en archivo.

Además, la figura del doble cuestiona quién narra, quién escribe y quién recuerda, lo que sugiere que la autoría o narrador es un lugar vacío que el texto ocupa y desocupa. Las filmaciones obsesivas de George Bennet, la escritura insaciable de Mrs. Mutt, la reconstrucción de manuscritos por parte de John Sinclair, la creación de guiones cinematográficos de Raymunda Walsh y las miniaturas del Pintor Fugitivo (Diekenborn) funcionan como médiums de un relato que los excede, tal como propone el fantástico posmoderno, donde la verdad no pertenece a nadie y se manifiesta a través de múltiples máscaras.

Esto permite afirmar que la estructura de *Minimosca* está organizada como un palimpsesto: capas narrativas que se superponen para ocultar y revelar restos de otras historias. Incluso *Vivir abajo* resuena dentro de esta novela, cuyos personajes reinciden en escenarios comunes. Así, el palimpsesto se configura como una característica fundamental para identificar la isotopía posmoderna, en tanto el lenguaje deja de representar un mundo para superponer mundos aparentemente incompatibles.

Por tales motivos, la novela de Faverón articula los tres paradigmas fantásticos: el clásico (la irrupción externa), el moderno (la otredad interiorizada) y el posmoderno (el simulacro y la relativización del referente), lo cual la convierte en un texto de hibridez estructural propia de la narrativa posmoderna en su modalidad escéptica.

5. A MODO DE CIERRE

La lectura de *Minimosca*, de Gustavo Faverón, constituye un caso paradigmático de las transformaciones que lo fantástico ha experimentado desde el siglo XIX hasta la actua-

lidad, pues su tejido narrativo fusiona los mecanismos del paradigma clásico —a través de la irrupción de dobles y presencias extrañas que manifiestan la transgresión sintáctica—; del paradigma moderno —mediante la interiorización de la otredad y su emergencia como desgarro subjetivo—; y del paradigma posmoderno —por la proliferación de simulacros textuales, manuscritos apócrifos, identidades fragmentarias y relatos que se reescriben unos a otros revelando las isotopías lingüísticas—. Con estos tres niveles conviviendo como capas palimpsésticas, *Minimosca* alcanza una hibridez estética que reconfigura la percepción de lo real, de modo que la otredad se convierte en el eje desestabilizador de todo marco referencial.

Estos hallazgos, permiten afirmar que *Minimosca* se erige como un arquetipo literario de cómo lo fantástico, en su versión posmoderna escéptica, opera como una herramienta crítica que interroga la fragilidad del sujeto, la inestabilidad del lenguaje y la imposibilidad de una verdad única. Es así que, lo fantástico en *Minimosca* reside en la imposibilidad de determinar qué relato sostiene la realidad y no en la presencia de hechos sobrenaturales. En este sentido, lo fantástico contemporáneo ha dejado de ser una mera vacilación del personaje o del lector para convertirse en un dispositivo de lectura e interpretación del mundo. Como tal, la novela no solo dialoga con la tradición, sino que la reconfigura para revelar un territorio estético donde la otredad, la transgresión y el simulacro constituyen formas de leer y habitar un mundo cuyas certezas se encuentran en permanente desmoronamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belevan, H. (1997). *Teoría de lo fantástico*. Editorial Anagrama.

Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento.

Faverón Patriau, G. (2024). *Minimosca*. Peisa.

Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sardiñas Fernández, J. M. (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*.
Fondo Editorial Casa de las Américas: Editorial Arte y Literatura.

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.

