



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Título del trabajo

La tentación de lo fantástico en Julio Ramón
Ribeyro

*The Temptation of the Fantastic in Julio Ramón
Ribeyro*

Autor

Gustavo Alberto Quichiz Campos

Director

Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras

2016 - 2017

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. Marco teórico	10
2.1. Definición de lo fantástico	10
2.2. Estado de la cuestión	15
3. Análisis	20
3.1. El talismán	20
3.2. El doble	31
3.3. El tiempo	39
3.4. El espacio	56
4. Conclusiones	68
5. Referencias bibliográficas	71

1. Introducción

Julio Ramón Ribeyro está considerado como uno de los escritores peruanos más importantes del siglo XX, incluso se podría decir que del siglo XIX, haciendo eco a una broma recurrente dentro de la crítica peruana que, si bien quería ufanarse del estilo anticuado del escritor, él aceptaba gustoso, pues le permitía ubicarse en uno de los siglos más fecundos literariamente de la historia. Ribeyro reconocía que su modo de concebir la construcción del cuento, las frases, el modo de redondear los párrafos e incluso su manera de expresarse concisamente resaltaban sobre todo en una época donde ser un escritor latinoamericano significaba casi todo lo contrario:

Lo que buscan los europeos en América Latina es un poco de exotismo, de realismo mágico, de lo real maravilloso o como se llame. Es decir, los acontecimientos sociales importantes, como revoluciones, subversiones, todo lo exuberante. Hecho y personajes muy coloridos. Y mi literatura es atípica en el sentido de que casi todos son cuentos urbanos, de clase media, de personajes grises, antihéroes. Todos se mueven en una especie de grisácea, de grimosa mediocridad. (*Las respuestas del mudo*, 312) ¹

Salvo poesía,² su obra cubrió prácticamente todos los géneros. Escribió tres novelas: *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976). Sus piezas dramáticas están agrupadas en *Teatro* (1975) y *Atusparia* (1981). *La caza sutil* (1976, 2012, 2016), por otra parte, recoge su obra crítica. *Prosas apátridas* (1975, 1978, 1986) y *Dichos de Luder* (1989), obras tal vez más difíciles de clasificar, discurren entre el aforismo y el ensayo. *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995) es su diario personal, que escribiera hasta su muerte, pero del que solo se han publicado hasta la fecha tres volúmenes, que abarcan los años de 1950 hasta 1978. Sin embargo, su obra destaca principalmente por el género al que más tiempo y espacio dedicó: el cuento.

¹ Para referirme a una cita de Ribeyro utilizaré el título de la obra, mientras que seguiré el modelo de autor y año para el resto.

² Que escribió, pero calificó de poemas «impublishables» (*Las respuestas del mudo*, 68).

Ribeyro publicó cinco libros de relatos: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964), *Tres historias sublevantes* (1964) y *Sólo para fumadores* (1987). Sin embargo, *Los cautivos* (1973), *El próximo mes me nivelo* (1973), *Silvio en El Rosedal* (1977) y *Relatos santacruceños* (1992) son otras colecciones de cuentos publicadas solo como parte de los volúmenes de *La palabra del mudo*, libro que compila la totalidad de su narrativa breve.

La primera edición de dicha obra estuvo a cargo de la editorial Milla Bartres y estuvo conformada por cuatro volúmenes, publicados los dos primeros en 1973 y los dos últimos en 1977 y 1992, respectivamente. Posteriormente, en 1994, apareció una nueva edición de *La palabra del mudo*, esta vez a cargo de la editorial Jaime Campodónico. En esta nueva edición, también dispuesta en cuatro tomos, el autor añadió nuevos relatos a viejas colecciones de cuentos, así como cambió la composición de otras. Esta edición *aumentada* apareció en el resto de Hispanoamérica y España en un solo tomo publicada por Alfaguara. Desde el 2009, sin embargo, la edición más reciente aparece bajo el sello Seix Barral y está conformada por dos volúmenes para Hispanoamérica y uno para España.

Esta última edición no solo recoge los volúmenes antes mencionados, sino que a estos se suman bajo el título de *Cuentos olvidados* seis relatos que aparecieron publicados en revistas y periódicos entre 1949 y 1956, pero que nunca fueron recogidos por Ribeyro en ninguno de sus libros ni antologías. Estos seis cuentos aparecieron reunidos por primera vez en *Ribeyro, la palabra inmortal* (1995) de Jorge Coaguila,³ libro que además recoge seis entrevistas hechas al autor por Coaguila entre los años 1991 y 1993. El rescate

³ Jorge Coaguila, crítico peruano, tal vez sea la persona que más conoce sobre Ribeyro. «“Si quieren saber algo de mi obra, pregúntenle a Jorge Coaguila”, decía Ribeyro. “Mi ratoncito de biblioteca”, lo llamaba» (Titinger, 2014: 141). Coaguila es el editor de la última edición de *La caza sutil* y de *Las respuestas del mudo* (2014), libro que recoge entrevistas hechas al autor entre 1960 y 1994.

de estos cuentos constituye una pieza fundamental para el estudio sobre esta dimensión de la narrativa de Ribeyro, pues en ellos se observan claramente los inicios fantásticos en la obra de un escritor marcadamente realista.

Por último, junto a los cuatro volúmenes originales y a estos seis cuentos olvidados, la edición más reciente de *La palabra del mudo* recoge una sección titulada *Cuentos desconocidos*; título engañoso, puesto que más allá de que fueran recién descubiertos para la gran mayoría de lectores de Ribeyro, solo uno de ellos puede calificarse como cuento y es «Los huaqueros», que ya había aparecido en la edición en francés de *Los gallinazos sin plumas*,⁴ pero no había sido publicado en español nunca antes. Los otros dos, en cambio, formaron parte de dos proyectos de libro inconclusos del autor. El primero de ellos, «El abominable», tenía por idea ser el primer capítulo de una serie de novelas inconclusas bajo el título de *El pedestal sin estatua*,⁵ mientras que el segundo, «Juegos de la infancia», tendría que haber sido uno de los capítulos de la autobiografía del autor.⁶ Asimismo, junto a todos ellos, esta «edición definitiva» incluye el cuento inédito «Surf», fechado el 26 de julio de 1994, y que se supone el último que el escritor terminara meses antes de su muerte, el 5 de diciembre de 1994.

La cuentística del escritor peruano, en suma, está compuesta de casi un centenar de cuentos que, sin un trabajo taxonómico preponderante sobre ellos,⁷ descansan sobre todo en un ordenamiento de carácter vertical, basado en un prototipo de personaje: «un

⁴ *Charognards sans plumes* fue publicado por Gallimard en 1964.

⁵ El título del libro corresponde a una frase de *Dichos de Luder*: «Solo verán aire en el aire –dice Luder–. He puesto tanto empeño en construir el pedestal que ya no me quedaron fuerzas para levantar la estatua» (52).

⁶ Otro de los capítulos de este proyecto aparece en su *Antología personal* (1994), libro en el que también se recogen entradas inéditas de su diario, fechadas en los años 1981 y 1983.

⁷ Además de hacer esta misma distinción, Miguel Gutiérrez (1999: 20-21) los clasifica, por el tono empleado, en serios y dramáticos, evocativos y nostálgicos, satíricos y grotescos o épico-trágicos. Este mismo autor también señala que otro criterio de ordenamiento podría ser el geográfico, donde encontraríamos en principio los cuentos peruanos y europeos, y en donde en los primeros, a su vez, podríamos diferenciar las tres regiones principales del Perú, así como si se desarrollan en Lima, o en pequeñas ciudades de provincia, o en plena ruralidad.

hombre sin atributos que, luego de atravesar una serie de peripecias donde muy bien podría revertir su situación, resulta fracasar una vez más, debido fundamentalmente a las limitaciones de su carácter» (Vega, 2009: 101).⁸ Esto, sin embargo, no debe llevar a pensar en una obra carente de sorpresas, pues, como señala Vargas Llosa (1996: 264):

Desdeñoso de las vanguardias y de los experimentos, pero conocedor sutil de los malabares de la estrategia narrativa, la forma de sus cuentos y novelas –cronología lineal, punto de vista de un narrador omnisciente- suele ser de corte clásico. Sin embargo, como en esos clásicos de los que está próximo, la transparencia de su estilo es engañosa. Si se fija bien la mirada, se advierte que, bajo la clara superficie de sus historias, anida un mundo complejo y sucio en el que casi inevitablemente la estupidez y la maldad prevalecen. La pulcritud de la forma –una palabra precisa, que nombra con pericia, que nunca se excede- disimula lo gris de la visión.

Una clasificación de su narrativa breve, sin embargo, se puede basar en la distinción entre dos grandes grupos de cuentos a partir de la percepción de la realidad que encontramos en ellos. Así, desde 1971 se han venido publicando estudios sobre la vertiente fantástica en la obra de Ribeyro, un autor comúnmente encuadrado «como uno de los máximos representantes del neorrealismo de la generación del 50 en el Perú» (Rodero, 2015: 22), tópico que, como veremos a continuación, repercutirá negativamente en los primeros trabajos sobre el lado más minoritario de su obra.

En una entrevista, respondiendo precisamente sobre sus movimientos entre lo imaginario –entendiéndolo como fantástico– y lo realista en su obra, Ribeyro señala lo siguiente:

Por momentos me parece que para llegar a lo imaginario es necesario haber transitado mucho por la literatura realista y que es una especie de superación de una etapa, y otras veces me parece que –al contrario– uno empieza escribiendo muy, muy joven, cosas completamente imaginarias y después entra en la realidad. O a lo mejor son periodos completamente alternantes: se empieza escribiendo cosas imaginarias, luego realistas y luego se regresa a lo imaginario. (*Las respuestas del mudo*, 313)

Que fue precisamente lo que le ocurrió a Ribeyro, cuyos primeros cuentos –los *Cuentos olvidados* antes mencionados– dan constancia de ello. En 1956, con únicamente

⁸ Se ha llegado a hablar así incluso de lo “ribeyriano” –término acuñado por el escritor y crítico peruano Fernando Ampuero– para identificar a «personajes *rattés*, vencidos, a los que les salen mal las cosas. Ilusos que se dan de tropezones contra la realidad a cada momento, que realmente son derrotados» (*Las respuestas del mudo*, 319).

Los gallinazos sin plumas en el mercado, Ribeyro tuvo en mente publicar un libro que, junto a los relatos que se proponía escribir, recopilara los cuentos fantásticos que habían aparecido en diarios y periódicos hasta entonces: «Será un librito discreto titulado *Sonambulario*» (14/02/1956; *La tentación del fracaso*, 98). El proyecto duraría poco más de un mes, pues, aconsejado por el poeta y crítico peruano Alberto Escobar, concluiría que los cuentos escritos en las últimas semanas se parecían mucho entre ellos y prefería, por lo tanto, dar por cancelado el proyecto. De esa época son «La insignia», «Doblaje», «Demetrio», o los ya publicados «La huella» o «El cuarto sin numerar», todos ellos escritos entre 1952 y 1955.

No obstante, Ribeyro continuó escribiendo relatos fantásticos durante toda su vida y, como acertadamente observa Vandoorne (2011: 119): «en cierto sentido, Ribeyro cierra un ciclo narrativo con dos cuentos fantásticos: “*Nuit caprense cirius illuminata*”, fechado el 17 de septiembre de 1993, y “El libro en blanco”, fechado el 8 de octubre del mismo año», publicados como parte de la segunda edición de *La palabra del mudo*, y que son los últimos cuentos publicados por el autor en vida.

En una conferencia titulada «Problemas del novelista actual» (1975), Ribeyro apunta lo siguiente:

¿Qué debe hacer el novelista para comprender una realidad inabarcable? ¿Cómo ubicarse frente a lo incoherente y lo caótico? Y sobre todo ¿cómo expresarlo? Una de las posibilidades es dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, expresar el caos mediante el caos. (*La caza sutil*, 266)

Una realidad irreconocible, como veremos a continuación, es una de las máximas del crítico y teórico Jaime Alazraki para postular lo neofantástico. Jesús Rodero, que dedicó su tesis doctoral y artículos posteriores a estudiar lo fantástico en la cuentística ribeyriana, postula que algunos de sus cuentos pueden ser leídos en clave neofantástica sin presentar un análisis exhaustivo de los mismos. ¿Pero persiguió el escritor esta posibilidad? Ribeyro era un hombre de su tiempo, y el propósito de mi trabajo es señalar

cómo su corpus puede incluirse dentro de la revolución de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX. Esta aseveración no es gratuita, puesto que el mismo Ribeyro coincidía en que sus cuentos fantásticos no eran del tipo clásico, llegando a señalar que: «En parte comparto la teoría de Cortázar de que lo “mágico” está en lo cotidiano, en nuestra realidad» (*Las respuestas del mudo*, 225).⁹ Así, ensayaba la siguiente definición para sus cuentos fantásticos:

Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en la cual las referencias a la realidad son escasas. En cambio, mis cuentos que son considerados fantásticos están apoyados siempre en hechos reales que he conocido o vivido, pero en los cuales hay siempre un momento en que la historia se dispara un poco hacia lo insólito o inesperado. No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito. (*Las respuestas del mudo*, 298)

Como intentaré demostrar más adelante, los cuentos fantásticos de Ribeyro van más allá de la duda como elemento definitorio de su calidad de fantástico, donde lo sobrenatural no solo es un evento que irrumpe en la realidad, sino que este fenómeno reconstruye la realidad del cuento, entremezclándose con ella y volviéndola nueva, especial y diferente.

En tal sentido, mi marco teórico parte de los postulados de Todorov, para centrarme finalmente en las reformulaciones hechas a su trabajo por parte de Jaime Alazraki e Irène Bessière. Asimismo, atenderé el estado de la cuestión de los estudios fantásticos sobre la obra de Ribeyro y, finalmente, tras presentar y defender mi elección de un corpus fantástico del autor, pasaré a desarrollar el análisis de los cuentos y establecer unas conclusiones generales.

⁹ Ribeyro ha manifestado más de una vez en su diario, entrevistas y cartas su amistad con Cortázar, el cual, junto a Poe y Kafka, ha sido una de sus confesadas influencias en su obra fantástica.

2. Marco teórico

2.1. Definición de lo fantástico

La historia de la literatura fantástica está ligada a la del conocimiento. La mentalidad científica del Racionalismo del siglo XVIII «había convertido a la razón en la única vía de comprensión del mundo» (Roas, 2011: 15), y con ello la presencia de lo sobrenatural como uso literario sería condenada por su inverosimilitud en una época donde en la narrativa primaba el didactismo y la moralidad. El desarrollo científico había desterrado la credulidad respecto a lo sobrenatural, pero no significó la desaparición del miedo a lo desconocido, ya que precisamente en esta época el interés por el horror forja un nuevo interés estético: «En su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar» (Roas, 2011: 19). Así, en la segunda mitad del siglo XVIII aparecerá la primera manifestación de la literatura fantástica: la novela gótica.

En tal sentido, en un momento en el que el mundo está en un orden aparente gracias al triunfo de lo científico y racional, lo fantástico surge de la manera idónea, dado su carácter de fenómeno imposible en medio del determinismo de las causas y las reglas. Los primeros maestros del género, como Hoffman, Poe, Gogol, Dickens, Tolstoi, entre otros, nacen en esta época. Sin embargo, para llegar a los estudios más sistemáticos del género, hace falta ir a la segunda mitad del siglo XX. Así, para Louis Vax (citado por Alazraki, 1983: 18) «el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real»; para Lovecraft (citado por Alazraki, 1983: 20), que no solo teoriza sino que practica el género, «un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror»; y, por último, para Roger Caillois (citado por Alazraki, 1983: 19), quien define a este tipo de literatura como «un juego con el miedo». Precisamente Caillois es quien comienza por proponer una nueva

diferenciación de lo fantástico, que lo separa a su vez de otros géneros donde lo sobrenatural pueda hacer su aparición. De esta manera, para distinguirlo de los mundos fantásticos de, por ejemplo, las hadas y los dragones, Roger propone los conceptos de lo maravilloso y lo fantástico. Al contrario del universo de lo maravilloso, poblado por lo sobrenatural y con pocas o nulas referencias a la realidad que vivimos, en lo fantástico «lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables» (Caillois citado por Alazraki, 1983: 18).

Con todo, la «*capacidad de generar miedo u horror*» (Alazraki, 1983: 18, énfasis suyo), por lo tanto, es el rasgo distintivo de la literatura fantástica según estos primeros trabajos. Sin embargo, no sería hasta la *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov cuando encontramos la aportación más sistemática en estudios sobre lo fantástico que, sirviéndose de las definiciones existentes, parte de una concepción de lo sobrenatural como irrupción en nuestro sentido de la realidad para delimitar lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. La riqueza de su texto se hace evidente en las reformulaciones y críticas propuestas que podemos observar en los trabajos de Barrenechea, Bellemin-Nöel, Bessière, Bozzetto, Jackson, González Salvador, Alazraki, entre otros. Todorov redefine el género al negar la importancia del factor emocional de lo fantástico, que antes hemos visto definido como el mismo núcleo de su origen. Para este crítico «si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector» (Todorov, 1970: 46). La definición, en cambio, respondería a la presencia de tres condiciones, de las cuales la primera y la tercera constituyen verdaderamente el género, mientras que la segunda puede o no cumplirse:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». (Todorov, 1970: 44)

Para él teórico búlgaro, la comprensión de lo fantástico recae en la incertidumbre frente al evento sobrenatural que irrumpe en una realidad proyectada sobre leyes naturales como la nuestra, ya que «la base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo real» (Todorov, 1970: 197). En otras palabras, y solo si el personaje no lo ha hecho ya, el tiempo que dure la vacilación del lector al explicarse al final de la historia si el fenómeno sobrenatural que ha percibido tiene una explicación racional o no es lo puramente fantástico, pues en «cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso» (Todorov, 1970: 34). De manera que, siguiendo esta teoría, gran parte de la literatura fantástica estaría dividida ente lo fantástico extraño o lo fantástico maravilloso, y lo puramente fantástico sería realmente excepcional. Críticos posteriores han observado que esta definición cubre –y no del todo– la narrativa fantástica del siglo XIX, algo que al intentar explicar *La metamorfosis* (1915) desde su propio planteamiento ya intuía el propio Todorov (1970: 202):

En primer lugar, el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural.

Todorov observa que en la obra de Kafka se confunden a la vez lo maravilloso y lo extraño, y la *vacilación* de su propuesta ha dejado paso a la *adaptación*, mediante la cual el evento sobrenatural se caracteriza por su pase hacia lo natural. El relato de Kafka, por lo tanto, rompe con cada una de los criterios de lo fantástico propuestos por Todorov, pues su obra es sinónimo de una nueva manera de entender la realidad. Así, Alazraki partirá de esta fisura para presentar su definición de lo neofantástico.

La poética de lo neofantástico nace alrededor de la obra de Julio Cortázar, como respuesta a la insatisfacción que le producía al mismo autor dicho rótulo para caracterizar su obra: «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre» (Cortázar citado por Alazraki, 2001: 272). Para el escritor argentino, su modo de entender la literatura fantástica se alejaba de los cánones tradicionales, «que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo» (Cortázar citado por Alazraki, 2001: 273).

Lo neofantástico, término que no ha terminado de cundir entre la crítica literaria, supone un reconocimiento de la evolución del género en el siglo XX. Alazraki, se centra en analizar qué ocurre en los cuentos de Cortázar, donde lo fantástico, como en *La metamorfosis* de Kafka, no supone solo una irrupción momentánea en la realidad que trastoca nuestras reglas lógicas del espacio o tiempo, como hasta ahora habíamos visto, sino donde la realidad queda resquebrajada desde un inicio, y está marcada por lo trivial y prosaico del fenómeno. En palabras de Alazraki (2001: 276):

Si lo fantástico asume la solidez del mundo real –aunque para «poder mejor devastarlo», como decía Caillois–, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera supone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es –como decía Johnny Carter en «El perseguidor»– una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.

Roas, en su libro *Tras los límites de lo real* (2011), señala acertadamente que mientras que la literatura fantástica del siglo XIX –la definida por Todorov– es hija de las teorías newtonianas, la del siglo XX –la de Alazraki– es una reacción a la mecánica cuántica, donde, rotas las nociones del espacio y tiempo, la percepción es relativa al individuo. Así, «hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental» (Roas, 2011: 21). En tal sentido, lo neofantástico de Alazraki es el paso

siguiente en un género en constante evolución, que, desde sus lejanos orígenes en la novela gótica,

se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud, sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lectores los miedos antes descritos. Los autores se han visto obligados a afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo. (Roas, 2011: 92)

Se observa, pues, que tanto en Todorov como en Alazraki el determinismo histórico de su teoría supone una limitación de lo fantástico, lo que recuerda a las palabras de Bioy Casares en el famoso prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940): «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos» (1940: 10); o a las de Harry Belevan en sus apuntes para una *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), para el que «lo fantástico [...] no constituye un género particular dentro de la literatura y sí, por el contrario, un síntoma o expresión que define una modalidad de narrar» (1977: XLVIII). Incluso Todorov hacía esta idealización del género, al señalar que la literatura fantástica «representa, por un lado, la quintaescencia de la literatura, en la medida en que [es] el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal» (1970: 198).

Por ello, es importante señalar el acercamiento que hace al género Irène Bessière (2001: 184), donde lo fantástico «supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo». Así, este

utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir una certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y surreal, cuya concepción varía según las épocas. (Bessière citada por Cortez, 6)

En suma, lo fantástico «exige la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual» (Roas, 2001: 23), es decir, supondrá siempre una definición relacionada a la realidad, la cual, sin embargo,

cambia y con ello los márgenes en los que se ubican los cánones de lo fantástico, como se ha podido observar en relación a las teorías de Todorov y Alazraki.

Mi punto de partida para el análisis de los cuentos de Ribeyro, por lo tanto, será el concepto de neofantástico, solo si se lo entiende como una de las maneras de hacer literatura fantástica, ubicable sobre todo en el siglo XX en Hispanoamérica,¹⁰ y que se observa en un «relato apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores» (Alazraki, 2001: 280). Ribeyro, hemos visto antes, era consciente de esta problematización, lo cual se observa en sus cuentos, donde «la realidad en que circulan sus personajes [...] se revela posmoderna» (Cortez, 2008: 7):

Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas. [...] Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. (*Prosas apátridas*, 139-40)

2.2. Estado de la cuestión

El estudio crítico de lo fantástico en la obra de Ribeyro puede dividirse en tres etapas. La primera está generalmente subordinada a un análisis total de su obra, donde la vertiente fantástica aparece catalogada como un divertimento del autor, meros ensayos en medio del cariz preponderantemente realista que define a su narrativa breve, donde las referencias a los cuentos o a los conceptos del género no pasan de aproximaciones soslayadas, breves comentarios que buscan

[...] recordar que paralela a esa vertiente documental, hay otra en Ribeyro, que reaparece en diversos momentos de su obra: la fantástica, la que permite jugar, bajo el influjo de Kafka, Arreola

¹⁰ Por eso mismo, el término es confundido también por lo fantástico complejo o fantástico nuevo.

y Borges, con duplicidades de espacio y tiempo, con objetos enigmáticos, con plagas extrañas. (Oviedo, 1984: 83)

Para Oviedo (1984: 84), ni la dimensión sobrenatural ni la social son lo sustantivo en la obra del autor, sino «el tono peculiar de su visión, esa impalpable melancolía que como una música lejana brota de sus relatos». Este enfoque acompaña los estudios de Luchting (1971), Vidal (1975), Ortega (1985) o Elmore (2002), entre los que coinciden mayormente las referencias a «La insignia», «Doblaje» y «Ridder y el pisapapeles».

La primera taxonomía de la cuentística de Ribeyro que se ocupa de manera indirecta de la dimensión fantástica de su obra aparece en el artículo «Ribeyro y los espejos repetidos» (1975) del escritor y crítico Luis Fernando Vidal. Su análisis divide la cuentística ribeyriana en dos vertientes, la configurativa y la desviatoria, a partir de la oposición entre los cuentos realistas y los que destacan porque instalan al lector «en el reino de la lejanía contemplativa y, por lo mismo, estática, frente a un narrador que sorprende con sus abstracciones, exotismos y hasta con los finales inesperados de las historias» (Vidal, 1975: 3). Los cuentos fantásticos de Ribeyro, por lo tanto, aparecen aquí junto a otros netamente realistas, pero que están ambientados en París, Varsovia o España, lo que supone una simplificación exagerada de la obra de Ribeyro solamente porque este segundo grupo presenta la cualidad de no reflejar la realidad social del Perú. Aunque intenta mostrarse imparcial, Vidal tiende a valorar positivamente la tendencia configurativa antes que la desviatoria, ya que la segunda no es una «denuncia, un testimonio [...] de compromiso social» (Vega, 2009: 96), por no señalar que «la llamada vertiente desviatoria tiene solo un par de párrafos de desarrollo, frente a las 12 páginas que analizan la vertiente configurativa» (Cortez, 2008: 3). Así, es un claro ejemplo del enfoque que antes mencionábamos, pues no presenta un análisis introductorio de lo fantástico, tampoco hay una exhaustividad en el análisis de los cuentos ni este es inseparable del que impera en la gran mayoría de su obra.

A partir de los 90, los cuentos de Ribeyro empiezan también a ser analizados desde el marco de una tradición crítica de lo fantástico, donde la cita de Todorov es inevitable. Hay además en la mayoría de estos estudios una obligada referencia a su escepticismo como marca distintiva de su personalidad literaria –expuesto por el mismo autor en su diario, correspondencia o libros más ensayísticos– y, por lo tanto, presentado en el análisis como articulador de lo fantástico en su obra. Esta perspectiva la podemos encontrar en los estudios de Higgins (1991), Minardi (2002), Martínez (2008) o Vega (2009). Para estos críticos los cuentos fantásticos de Ribeyro suponen diferentes maneras de representar como «la vida rebasa las filosofías que los hombres han creado para explicarla y que, en última instancia, el mundo se resiste a ser comprendido» (Higgins, 1991: 153). El corpus fantástico de Ribeyro, por lo tanto, sumaría a los antes mencionados los relatos «Demetrio», «Los jacarandás» y «El libro en blanco».

Como ejemplo de esta vía de estudio tenemos el artículo «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción» (2008) de José María Martínez. Basándose en una definición de lo fantástico que descansa sobre todo en la teoría de Todorov, Martínez, divide los cuentos no miméticos de Ribeyro en cuatro grandes grupos:¹¹ los puramente fantásticos, los alegóricos, los extraños y los ambiguos. Además, en concordancia con otros estudios del mismo enfoque, el análisis presenta una conexión entre la filosofía del escritor y su obra, de manera que, para Martínez (2008: 258), en sus cuentos fantásticos Ribeyro «da forma literaria a su escepticismo vital». Sin embargo, la rigidez teórica de su propuesta excluye a «El carrusel», relato fantástico que no puede ser clasificado dentro de lo «puramente» fantástico, y que no encontrará cabida en los análisis de estos estudios hasta la aproximación a sus cuentos desde lo neofantástico.

¹¹ Si bien el autor no define lo «no mimético», se da a entender que son aquellos cuentos que presentan elementos que los alejan de una representación exacta de la realidad. El término, por lo tanto, está inspirado en la concepción de la literatura como imitación que ha sido analizado por Auerbach (1946).

Esta perspectiva, que solo se encuentra en las lecturas de la obra ribeyriana de Rodero (1999, 2000, 2015) y Weitzdörfer (2008), señala que existen cuentos del escritor que son imposibles de explicar –o no se explican del todo– sin el punto de vista exclusivo de lo neofantástico. Precisamente Rodero (2000: 79) es el primero en afirmar que en cuentos como «Doblaje» o «Ridder y el pisapapeles» no solo cabe dudar de la naturaleza sobrenatural del fenómeno, sino que «el hecho sobrenatural o inverosímil explica la realidad del relato y se convierte en base de esa nueva realidad, y no al revés». Si bien este enfoque permite ubicar a Ribeyro dentro de la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XX, así como incluir en el corpus fantástico de su obra relatos como «El carrusel», ninguno de sus defensores ha propuesto una taxonomía o un estudio exhaustivo de la narrativa breve de Ribeyro, salvo contadas excepciones, desde esta teoría.

Finalmente, se puede agrupar parte de estos estudios a partir de una concepción de lo fantástico que trasciende los preceptos del teórico búlgaro y que suman, a un marco teórico flexible, los trabajos de Rosemary Jackson, Irène Bessière o del mismo Jaime Alazraki. Esta postura supone un alejamiento de las propuestas tipológicas contempladas anteriormente, donde la crítica parece «adecuar la lectura de estos relatos a una teoría específica de lo fantástico» (Vandoorne, 2011: 172). Sin embargo, precisamente esta flexibilidad es la causa de que se tome por fantásticos cuentos que rondan más cerca de lo grotesco, alegórico o maravilloso. Este acercamiento lo podemos encontrar en los textos de García Muñoz (2003), Cortez (2008), Güich (2009) o Vandoorne (2011).

En suma, en casi cincuenta años de estudios sobre la ficción fantástica en Ribeyro, más de una treintena de relatos de los noventa y cinco que componen la totalidad de la narrativa breve ribeyriana han sido catalogados como cuentos fantásticos en algún momento. Las distintas maneras de entender lo fantástico –un concepto que por su búsqueda de novedad se viene forjando hasta nuestros días– y el análisis forzado de su

cuentística siguiendo ciertos parámetros –la interpretación de la clave fantástica en el escritor a partir de la concepción de su obra en su totalidad, la lectura de lo fantástico desde márgenes sociológicos o desde una teoría en particular– han hecho inevitable la propuesta de diversos corpus fantásticos en la obra del escritor peruano.

No obstante, se puede reconocer que existe un corpus central conformado por los cuentos más citados por la crítica, y que pasaré a analizar en el siguiente apartado, los cuales son «La insignia», «Doblaje», «El libro en blanco», «Ridder y el pisapapeles», «Los jacarandás» y «Demetrio». El caso de «La insignia» es especial, puesto que la crítica se encuentra dividida sobre si se trata de un cuento fantástico o alegórico. Similar atención ha recibido «Silvio en El Rosedal»; en ambos casos propondré las razones por las que creo que debe considerárselos cuentos fantásticos. Asimismo, junto a la poca atención que ha recibido «El carrusel» –salvo desde la perspectiva neofantástica–, más llamativo es el caso de «Escena de caza» y «*Nuit caprense cirius illuminata*», prácticamente ignorados todo este tiempo.

Por último, es importante señalar que es recién en los últimos años cuando una pequeña parte de la crítica ha vuelto la vista a los *Cuentos olvidados* de Ribeyro, pero incluso en este pequeño corpus también hay diferencias al distinguir qué cuentos podrían ser considerados fantásticos. Para este trabajo considero únicamente fantásticos, según la aproximación al término antes ofrecida, a los relatos «La huella» y «El cuarto sin numerar», ya que el humor negro de «La careta» acerca el relato hacia el terreno de lo grotesco, así como el contexto en el que se desarrolla «La encrucijada» nos lleva a encasillarlo como maravilloso.

Para beneficio del análisis, en el próximo apartado divido estos doce cuentos en cuatro grandes grupos, si bien algunos de ellos comparten características más particulares o incluso pueden pertenecer a más de uno. En esos casos me rijo por el rasgo más

preponderante. Así, encuentro relatos cuyos argumentos comparten la presencia de un objeto con propiedades mágicas, otros donde está presente un modo u otro la figura del doble y, finalmente, cuentos que suponen la violación de leyes temporales o espaciales.

3. Análisis

3.1. El talismán

Uno de los tópicos de la literatura fantástica es la del encuentro con un objeto mágico,¹² el cual otorga placeres o cualidades a su poseedor con muy distinta fortuna, como puede verse en *La peau de chagrin* (1831) de Honoré de Balzac, «Le pied de momie» (1840) de Théophile Gautier, «The Monkey's Paw» (1902) de W. W. Jacobs o «El Zahir» de Borges (1949). Ribeyro, por su parte, aborda este tema principalmente en dos de sus cuentos: «La insignia» y «El libro en blanco».

El primero de esos relatos narra en primera persona la historia de un individuo que, tras encontrar en un basural una insignia de plata, pasa a formar parte de una sociedad secreta sin llegar a conocer jamás sus objetivos. Así, tras cumplir diligentemente con las ridículas tareas que se le imponen –entre las que se incluye hacer un listado de todos los teléfonos que empiecen con 38, arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias o fabricar una gruesa de bigotes postizos–, va escalando posiciones hasta llegar a ser presidente de esta: «Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle» (*La palabra del mudo*, 133).

¹² Motivo que incluso se puede rastrear hasta los orígenes del cuento, como se observa en la obra de Thompson (1955-1958).

Escrito en Lima en 1952, «La insignia» es el cuento con más apariciones en los estudios de la vertiente fantástica del escritor,¹³ aunque no sin cuestionamientos: mientras para Washington Delgado (citado por Belevan, 1977: LVII) es «el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta», Belevan (1977: LVII) considera que «la tirantez que condiciona lo fantástico está ausente en aquel cuento, que fluye más bien, monocorde, con la misma naturalidad con la que podemos tropezarnos en cualquier relato banalmente realista».

En medio de estos dos extremos, las múltiples valorizaciones y lecturas que ofrece el cuento son ya de por sí llamativas. Así, Luchting (1971) o Rodero (1999, 2015) ubican el cuento entre lo fantástico y lo alegórico; Minardi (2002), Elmore (2002), Weitzdörfer (2008) y Zapata (2017), encuentran en el humor que fluye en el cuento rasgos que lo acercan a la sátira, la parodia o la farsa; y, por último, Martínez (2008) y Vega (2009) lo catalogan cerca o ya dentro de lo absurdo, respectivamente.

La alegoría, según Todorov, es enemiga de lo fantástico sobre todo cuando la explicación de su significado está indicada de manera explícita, puesto que «si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico» (Todorov, 1970: 79-80). Esta definición de la alegoría responde a su noción clásica, donde la traslación del sentido quedaba clara al incluirse al final una explicación detallada, ya que su función era fundamentalmente didáctica. En la narrativa

¹³ José María Martínez (2008: 261) incluso señala que es el relato que más veces ha recibido el marbete de fantástico por parte de su mismo autor y cita el libro de *Las respuestas del mudo*. Esta aseveración, sin embargo, es falsa o está desactualizada, pues la última edición de dicho libro ubica en dicho lugar a «La huella». Asimismo, si se toman en cuenta entrevistas que no aparecen en dicha recopilación, «Silvio en El Rosedal» ocuparía dicho honor.

fantástica hispanoamericana del siglo XX, en cambio, como explica Ana María Barrenechea (1972: 295, énfasis mío),

existe la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras, y además, a dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir, su significado no literal. [...] Así se explica también que –contra la opinión de Todorov– se vea el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo *el sin sentido [sic] del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal*.

Para Luchting (1971: 238) «La insignia» revela «una parábola sobre el compromiso político [del autor]», en la que queda reflejado su conocido escepticismo. Sin embargo, si consideramos la indeterminación y ambigüedad de la sociedad de la historia, sería más normal aducir, como Rodero (1999: 145, énfasis mío), que el nivel alegórico del relato muestra un «mundo como ente de naturaleza caótica y sin sentido, que se rige por reglas incomprensibles e insibles, *pero aceptadas por todos ya que provee un centro tranquilizador al que agarrarse*». Sobre este punto, García Muñoz (2003: 77, énfasis mío) es más crítico con el mensaje que transmite el cuento, al atribuir a la propagación de la doctrina de la sociedad secreta de Ribeyro «la renuncia del libre albedrío [de sus correligionarios], para así someterlos a un régimen extraviado, pleno de incoherencias y confusiones, [el cual] *reproduce el caos que prevalece en nuestra vida*».

Como la alegoría, el humor es otra combinación con lo fantástico «que, a primera vista, no debería funcionar» (Roas, 2011: 172). Lo fantástico, como hemos visto, descansa en la cercanía que existe entre la realidad del texto y la del lector, la cual desaparecería por efecto de la risa, que supondría una «“distancia de seguridad” frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada» (Roas, 2011: 173). Sin embargo, escritores como Cortázar –en muchas de las narraciones de *Historias de cronopios y de famas* (1962)– o Iwasaki –en *Ajuar funerario* (2004)– utilizan el humor de modo que

[...] la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello provocar su inquietud. (Roas, 2011: 173)

¿Pero cuál es el objeto de la parodia en «La insignia»? Aquí tampoco hay un consenso. Para Elmore (2002: 56) el mundo de «La insignia» «no es tanto una versión exacerbada de la sociedad tecno-burocrática como, más bien, su enrarecido boceto». Minardi (2002: 84) por su parte observa que la analogía puede ser aún mayor, por lo que «asistimos a la amarga, y al mismo tiempo, cómica parodia de la sociedad humana, de su fragilidad interior». Más específico es Weitzdörfer (2008: 197), que lo reduce al «sinnúmero de clubes o asociaciones con sus reglas y sus actividades; también las grandes organizaciones internacionales como el club de los leones o de los rotarios o los masones». Asimismo, Zapata (2017: 18) encuentra que elementos del cuento como los disfraces, las citas secretas y las contraseñas, así como el diálogo de sordos o el uso recurrente de sinsentidos «parodian algunas constantes de la ficción de espionaje en combinación con otros recursos procedentes en su mayor parte de la literatura del absurdo».

En todo caso, la concepción de la sociedad de la insignia como un club secreto, así como la enumeración de las actividades por las que el narrador tiene que pasar, las cuales son tan estrafalarias como lúdicas, recuerdan –si se puede de hablar de ellos como tales– a los preceptos de la patafísica, la *ciencia* de las excepciones, movimiento francés del siglo pasado cuyas bases descansan en el surrealismo y que, de cierta manera, supone una parodia de las estructuras académicas.¹⁴

¹⁴ Ribeyro escribiría un artículo sobre el *Ouvroir de Littérature Potentielle*, club que pasaría a formar parte del Collège de Pataphysique, como se verá con mayor atención en el análisis del cuento «El carrusel».

Con todo, la interpretación paródica del texto, por otro lado, está en el germen del cuento, como señala el mismo Ribeyro a Luchting en una carta:

En realidad, lo que yo me propuse al escribir el cuento fue criticar a un tío mío que, porque se aburría, decidió ingresar a una agrupación llamada Los Caballeros de Colón. Yo quise varias veces sonsacarle algo sobre esa secta o cábala seudosecreta, pero nunca me dio respuestas claras. Probablemente lo hacía por respetar los estatutos de su organización pero a mí se me ocurrió que no me daba informaciones porque no sabía él mismo de qué se trataba el asunto. Lo que le interesaba, pensé yo, era integrarse en una microcomunidad, en la cual tuviera un rango, una función y una responsabilidad. Pensé luego que lo ascenderían hasta llegar a la más alta jerarquía y ya el cuento estaba hecho. (Luchting, 1971: 246)

Con todo, atender únicamente a los rasgos satíricos nos llevaría solo a una lectura superficial del cuento, que, como sucedía con la alegoría, no consiente su reducción al «universo institucional o burocrático, pero sin duda ese es el sustrato vital de la historia; de hecho, a él se debe el aire de familia que une «La insignia» a los cuentos de Kafka y Gogol, también anclados en el mismo paisaje humano» (Elmore, 2002: 55). La sombra de Kafka en los primeros relatos de Ribeyro es un tópico que tanto el autor como la crítica han señalado. No se hace extraña la etiqueta si consideramos que la juventud de Ribeyro coincide con las primeras traducciones de los libros de Kafka en Argentina.¹⁵ En esa época de aprendizaje, señala Ribeyro, lo normal era «tratar de escribir conforme al estilo del escritor que en ese momento estaba de moda, que para nosotros era Kafka» (*Las respuestas del mudo*, 97).¹⁶

Con todo, si, por otro lado, consideramos como Vega (2009: 101) que no hay en el cuento «la ruptura de la realidad mediante un hecho imposible o sobrenatural», que es lo mismo a lo que se refiere Martínez (2008: 262) cuando señala que en dicho cuento «no se produce ningún tipo de discontinuidad», estaríamos de acuerdo en catalogar el cuento bajo la etiqueta de lo absurdo. Sin embargo, clasificar a «La insignia» como un relato

¹⁵ En Hispanoamérica, «en consonancia con lo que sucedía en otras latitudes, a lo largo de las décadas del cuarenta y del cincuenta se fue publicando en Argentina su obra completa, fundamentalmente en la editorial Emecé, tras la aparición primera en formato de libro de *La metamorfosis* y *El proceso* desde la también argentina Losada a finales de los años treinta» (Martínez Salazar y Yelin, 2013: 19).

¹⁶ En el cuento hay una alusión a Franz Kafka bajo la figura de un escritor llamado Feifer, muerto «en la estación de Praga» (*La palabra del mudo*, 130).

absurdo supone olvidar que dicho objeto es el detonante de la historia, el cual introduce al protagonista en un «mundo indeterminado y desconcertante que no puede ser explicado por las reglas del sentido común» (Rodero, 1999: 143). No hay un evento sobrenatural en el sentido más estricto –incluso se podría decir tradicional– del término, sino que la transgresión ocurre en el mismo plano del orden social, donde las tareas que le son encomendadas son resueltas con premura pese a su incredulidad.

Si bien el único estudio que analiza el cuento bajo el precepto de que la insignia es un objeto mágico es el de Giovanna Minardi (2002: 77), para quien la insignia «permite la percepción de un ámbito misterioso e incomprensible de la realidad», es inevitable destacar su papel, pues es en ella, en la que se atravesaban dos símbolos cuyo significado nunca se revela, donde «esa intermitencia de información y silencio, ese juego semántico de luces y sombras, es la premisa misma del cuento y la condición de su lectura» (Elmore, 2002: 56). De esta manera, como anota Zapata (2017: 18, énfasis suyo), «la insignia como tal *se construye* en el despliegue del discurso», como se puede observar en la multiplicidad de categorías y observaciones que presenta el relato.

Entrevistado en 1993, Ribeyro decía que concebía la vida «como algo completamente irracional, imprevisible, donde no hay lógica ni dirección u objetivos determinados; al menos, no perceptibles para los humanos» (*La palabra inmortal*, 72). Como el protagonista de «La insignia», que nunca entiende el porqué de las tareas ni de la razón de ser de la misma sociedad que le incluye y aúpa, los lectores nos acercamos a este relato y nos alejamos dejando el misterio de la insignia intacto, que lo único que «nos descubre [es] un mundo banal y sin sentido» (Delgado citado por Cortés, 2008: 2).

«El libro en blanco», por otra parte, es el otro ejemplo de Ribeyro que utiliza el motivo del talismán. Al contrario de otras obras que la abordan, el objeto mágico de este relato, el libro en blanco, solamente trae consigo desgracias y calamidades. Así, a lo largo del cuento, todas las personas que entran en contacto u orbitan alrededor de dicho libro son presas del pesimismo, sufren accidentes, pierden su trabajo, se arruinan y tienen enfermedades que les pueden llegar a causar la muerte.

El libro en cuestión es de origen florentino, del siglo XVIII, está forrado en damasco y no tiene ninguna referencia en el lomo o en ninguna otra parte. Además, sus páginas están en blanco: «Es como para escribir allí una obra maestra» (*La palabra del mudo*, 147), dice el innominado narrador del cuento, un escritor peruano que vive en París, al encontrar el libro mientras curioseaba en el piso de Francesca, una vieja amiga que se lo termina regalando. Antes que ella lo tuvo su hermano, un anticuario que se lo dio al arruinarse, y que precisamente coincidió con el tiempo en que ella cayó en una similar espiral de desgracias, que le llevaron a perder su matrimonio, su casa y casi su trabajo.

De vuelta en casa, el escritor pone el libro en su biblioteca y se olvida de él. A partir de este momento, sin embargo, su salud se va deteriorando, es despedido del trabajo, lo deja su novia y casi se arruina al tener que viajar al Perú de urgencia porque su madre cayó enferma de gravedad. Arrinconado ante la desgracia, su único divertimento era recibir a las pocas amistades que le quedaban en su pequeño departamento. Una de ellas, el poeta Álvaro Chocano, descubre el libro que había olvidado y, al notar el narrador que ha quedado maravillado por él, se lo regala.

Días después el protagonista ha conseguido un trabajo seguro y ha vuelto con su novia. Asimismo, se entera que a Francesca le está yendo tan bien como a él. De Chocano, en cambio, le llega la noticia de que está en el hospital muy enfermo: «Fui a visitarlo,

pero estaba semiconsciente, apenas me reconoció, musitó algo acerca de un libro, de un largo poema que no había podido terminar» (*La palabra del mudo*, 150).

Tras la muerte del poeta, el narrador hereda parte de su biblioteca junto a unos inéditos, todo reunido en cuatro grandes cajas que abandonaría en su desván a falta de espacio y tiempo. No pasan muchos días antes de que Patricia, su novia, tropiece por las escaleras cuando le trae las noticias de que los papeles de la boda estaban listos; por esos días también vuelve a ser echado del trabajo y, a la larga, termina por quedarse nuevamente solo. Con mucho tiempo de nuevo a su disposición, el escritor vuelve la vista a su desván y abre las cajas en busca del poema del que, en su lecho de muerte, le hablara Chocano. Entre los documentos encuentra el libro en blanco que, tras buscar en él inútilmente el poema de Chocano, devuelve a uno de los estantes de su biblioteca.

Por esos días le llega la noticia de la boda de Francesca, la amiga que le dio el libro en primer lugar. En todo el tiempo que había pasado, los negocios le iban de maravilla y había regresado con su exmarido. Sin dinero, el escritor piensa que devolverle el libro es la mejor solución ante la falta de recursos para darle un regalo y se lo envía por correo. A los pocos días, sin embargo, el sobre le es devuelto con el libro dentro, junto a una nota que decía: «Lo regalado no se devuelve» (*La palabra del mudo*, 152). Con el libro de nuevo entre las manos, vuelve a abrirlo y descubre el mencionado poema de Chocano. El escritor cae en la cuenta de que no lo encontró la primera vez al olvidar que, sin señas que indicaran por dónde cogerlo, el libro podía abrirse en ambos sentidos. El poema era el siguiente:

Contienen todas las penas del mundo
Líbrate de ellos como de una maldición
La de la gitana que desdeñaste en tu infancia
La del amigo que ofendiste un día
Una estatuilla egipcia puede enloquecerte
Un anillo arruinarte
Un libro no escrito conducirte a la muerte.

Tras reponerse de la sorpresa que le causa la lectura, el narrador pasa los días siguientes decidiendo qué hacer con el libro, pensando que es incapaz de regalárselo a alguien, ya que no cuenta con «enemigos dignos de este castigo» (*La palabra del mudo*, 152). Al fin decide desprenderse de él, y como el parque Monceau quedaba cerca de su departamento, lo arroja finalmente en medio de un tupido parterre de rosas cerca de una alamedilla.

Días más tarde, con el pretexto de mostrarle París a un viejo amigo que pasaba de visita, vuelve a dicho parque: «Le mostré las estatuas de Chopin, Musset, Maupassant, los viejos cedros y el gigantesco *Platanus orientalis*. Admiramos los macizos de tulipanes y para concluir lo conduje hasta el rosedal. Al llegar quedé paralizado. No quedaba de él sino las ramas secas sobre un manto de pétalos marchitos (*La palabra del mudo*, 153)».

«El libro en blanco», por lo tanto, como lo demuestra la escena final, es a la vez «una pieza de artesanía fina –literalmente, una joya destinada a la escritura– y, además, un fetiche de la desgracia» (Elmore, 2002: 57). ¿Pero por qué Ribeyro confiere este efecto a un libro? ¿Hay otros momentos en la historia que se haya hecho algo parecido? Vandoorne (2011: 144) hace el –obligado– análisis del cuento en relación con «El libro de arena» (1975) de Jorge Luis Borges, donde encuentra que en ambos relatos «la simple posesión del libro resulta en la desgracia del dueño quien se ve obligado a deshacerse del objeto sin atreverse a destruirlo». El crítico llama la atención sobre «la imagen negativa del infinito» (Vandoorne, 2011: 144), presente en el cuento de Ribeyro, pues, al no contener este nada no tiene principio ni final y, en cierta manera, es infinito como el de Borges. Así, mientras lo fantástico en el cuento de Borges partía de que un libro –un elemento finito– contenía lo infinito, el libro de Ribeyro, si bien puede ser la base perfecta para una obra maestra –como afirma el mismo protagonista de la historia–, también puede

no contener ninguna, una paradoja que en «El libro en blanco» es la premisa de lo fantástico.

Siguiendo este planteamiento, el crítico Ewald Weitzdörfer (2008: 196) observa que la capacidad de escribir un libro y no hacerlo «es como tener un *libro en blanco*. El rechazo de un don natural es una violación de la naturaleza. Al igual que un libro sin contenido, un libro en blanco constituye una violación de la esencia de un libro, dos tipos de desnaturalización que merecen el castigo correspondiente». Precisamente el único de los poseedores que muere es Chocano, quien se atreve a escribir en el libro un aviso de la real naturaleza del mismo.

González Montes» (2010: 48), por su parte, tiene un análisis similar al encontrar en el libro del relato «una metáfora de la esterilidad de un escritor que no es capaz de romper el maleficio de la página en blanco y renuncia a explotar la capacidad creativa de la escritura. Efectivamente, lo metaliterario está muy presente en el cuento, es precisamente a través de un poeta como la verdadera naturaleza del libro queda descubierta. Asimismo, como observa Vandoorne, el escritor es echado de su trabajo al ser descubierto leyendo.

Al hilo de estas lecturas podemos destacar un comentario del propio Ribeyro, donde deja constancia de esos *libros en blanco* que nunca pudo escribir:

Leyendo hace poco a Cervantes pasó por mí un soplo que no tuve el tiempo de captar (¿por qué?, alguien me interrumpió, sonó el teléfono, no sé), desgraciadamente, pues recuerdo que me sentí impulsado a comenzar algo... Luego, todo se disolvió. Guardamos todos un libro, tal vez, un gran libro, pero que en el tumulto de nuestra vida interior rara vez emerge o tan rápidamente que no tenemos tiempo de arponearlo. (*La palabra del mudo*, 663, énfasis mío)

Esta eterna cacería, por otro lado, ha estado vigente de manera latente en la obra de Ribeyro –un autor que nunca fue «invitado al festín del boom latinoamericano» (Esteban, 2014: 142)– y cuya búsqueda por alcanzar la plenitud artística la encontramos simbólicamente representada en «Silvio en El Rosedal» (1977) y –más explícitamente,

aunque con diferentes resultados– en «Ausente por tiempo indefinido» (1987) y «Surf» (2009).

En «Surf», relato de carácter marcadamente autobiográfico, Ribeyro nos presenta a Bernardo, un escritor que se ha instalado –como él– en una casa frente al mar en Barranco, en «el espacio soñado, buscado y al fin encontrado donde, al bordear la sesentena, pensaba concluir apaciblemente su vida, escribiendo el libro que era indispensable para que su obra [...] alcanzara el reconocimiento unánime que, a su juicio, merecía» (*La palabra del mudo*, 1021).

El final del cuento tiene un sentido catártico para el escritor, al estilo de «Silvio en El Rosedal» (1977), escrito casi 20 años antes. Así, Bernardo, al observar por su ventana a jóvenes surfistas alzarse sobre las olas, empieza a practicar también el surf y, en las últimas líneas del cuento, erguido sobre su tabla, «sintió que la ola lo depositaba en su cresta y pronto se dio cuenta, en medio de una indecible felicidad, de que esa ola lo conducía sin perder el equilibrio, cada vez más aceleradamente, bajo una luz lunar que iluminaba los arrecifes, hacia la eternidad» (*La palabra del mudo*, 1028).

«El libro en blanco», sin embargo, se parece más a «Ausente por tiempo indefinido», donde, esta vez con el nombre de Mario, el protagonista es un escritor peruano que no ha escrito nada después de un libro juvenil y viaja al fin a Chosica, al norte de Lima, buscando poder escribir la novela que le quite al fin el calificativo de «promesa de la literatura», pues no había podido volver a escribir nada

[...] aparte de la primera página de una novela, mil veces releída y corregida, pero que seguía en el rodillo de su máquina, sin que nunca hubiera encontrado el tiempo, la paz o la voluntad de continuarla. Esa página admonitiva, acusatoria, era la prueba de su infecundidad, el testigo de su disipación, pero sobre todo la causa de su conciencia dolorosa. (*La palabra del mudo*, 793)

Al final del texto, Mario ha conseguido terminar su novela, pero acabar el libro no ha significado la victoria artística, pues tras su lectura se encuentra ante una novela

fallida. Como en este cuento, «El libro en blanco» representa el tiempo que se escapa, condensado en la forma de un libro, «carente de sustancia, que absorbe la vida de quienes se vinculan a ella» (Vandoorne, 2011: 146).

3.2. El doble

El doble es otro de los motivos predilectos de la literatura fantástica:

Los cuentos sobre el doble se relacionan directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad. La idea de un ser duplicado nos hace dudar no solo de la coherencia de lo real, sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos. (Roas, 2011: 88)

Desde «William Wilson» (1839) de Edgar Allan Poe, pasando por *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, hasta «Veinticinco de agosto, 1983» (1983) de Jorge Luis Borges, los grandes maestros del género fantástico han escrito sobre el doble. El uso del doble, sin embargo, ha ido cambiando desde su origen hasta la actualidad. Así, del acoso del doble que pretende suplantar al original – que podemos encontrar en la obra de Poe o Dostoievski–, o el doble como una forma de mostrarnos otras caras de nuestro ser –como en Stevenson o Gogol–, pasamos a un uso del *Doppelgänger* en el siglo XX que abraza esta transgresión de la individualidad para hablarnos de «un ser duplicado que nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido)» (Roas, 2011: 89). En la narrativa breve de Ribeyro contamos con tres cuentos alrededor de esta idea, pero muy diferentes entre sí: «La huella», «Doblaje» y «Escena de caza».

Publicado originalmente en la revista limeña *Letras Peruanas* en febrero de 1952, «La huella» es el segundo de los seis relatos que componen el grupo de los *Cuentos*

olvidados. El argumento del cuento consiste en la persecución de un rastro de sangre por un hombre que termina dirigiéndose hasta su propia habitación, donde, antes de abrir la puerta, escucha el desplome de un cuerpo sobre su cama y comprende al fin «que en el interior [...] acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte» (*La palabra del mudo*, 22).

La primera frase del cuento, precisamente, menciona de una manera muy sutil el momento en el que se produce el desdoblamiento entre el cuerpo (representado por la sangre) y el fantasma (el protagonista de la historia): «Una mancha negra sobre el suelo lo hizo detenerse súbitamente, con la fuerza de un impacto que hubiera recibido a mansalva» (*La palabra del mudo*, 20). La *huella* del cuento a la que se refiere el título, no es tanto ese rastro de sangre que deja el moribundo, como la representación de esa misma persona que ha quedado en el pasado, desfasada.

Esta propuesta tiene consistencia si consideramos que en ningún momento del cuento el protagonista de la historia entra en contacto con algún objeto a su alrededor: se detiene frente a la mancha de sangre, pero no la toca; está tentado de coger un pañuelo con –luego lo sabremos– sus iniciales, pero no lo hace; encuentra la puerta de su casa abierta, por lo que pasa sin tocarla; y, finalmente, cuando está por tocar la perilla de su habitación, escucha el ruido que finalmente le despierta ante su nueva condición.

El narrador, además, no deja de recalcar la necesidad del protagonista de estar cerca del rastro de sangre. Así, al mirarla por primera vez, el protagonista observa que «algo había en ella de viviente que lo succionaba y lo retenía con una fuerza inexplicable» (*La palabra del mudo*, 20) y, más adelante, en un momento en el que cree haber perdido la pista del reguero de sangre, el personaje siente «una desesperación horrible, como si la pérdida de ese rastro significara para él la pérdida de su vida» (*La palabra del mudo*, 21).

Viviente, caliente o incitante son algunos de los adjetivos que toma la sangre en el cuento y, mientras más nos acercamos a su resolución, más vida cobra:

[Las gotas de sangre] Recorrieron el pasillo, pasaron delante del cuarto de sus padres, vacilaron un instante frente al baño, y siguieron, siguieron hacia su dormitorio, cada vez más vivientes, como si acabaran de ser derramadas. Un vaho caliente brotaba de ellas, y, tras enormes floraciones, se detuvieron frente a la puerta de su cuarto, que estaba entreabierta. (*La palabra del mudo*, 22)

«Y así es que el texto fantástico no conoce palabras inocentes» (Campra, 2001: 188). La expresión de la vida en «La huella», por lo tanto, aparece más representada en esa sangre que se escapa que en quien la persigue, de una manera frenética, sí, pero con la misma libertad que la de una sombra. De modo que en «La huella», tras la revelación de las nuevas condiciones de existencia del protagonista, la realidad aparente del texto cobra toda su significación. Así, se entiende mejor la desesperada persecución que este emprende, la angustia ante la pérdida del rastro o incapacidad para aprehender la realidad, sin dejar de mencionar el escenario opaco que lo acompaña, con una narración donde prevalece conocer la psicología del personaje.

Algunos críticos ven en la búsqueda del protagonista en «La huella» «un intento de recomponer una imagen de su yo» (Vandoorne, 2011: 123), otra metáfora «del vacío existencial en que viven los protagonistas [de los *Cuentos olvidados*]» (Susti, 2013: 92). Si ubicamos la composición del relato en la época en que se escribió, coincide con los años en que Ribeyro escribía sus primeros cuentos, mantenía la angustia de no saber si continuar la carrera de Derecho –incluso ya se encontraba trabajando en esta área–, o tentar el camino de la literatura:

¿Tienes acaso inventiva, talento creador, clarividencias o fuerza dramática? No, no tienes de eso. Y así quieres vanagloriarte de hallazgos y así quieres escribir y así continuar alimentando sueños de literatura. ¿Hasta cuándo? ¿Por qué perseveras en una empresa tonta, ajena y sin porvenir? ¿Qué te fuerza a ello? (1/04/1951; *La tentación del fracaso*, 12)

Si consideramos otros cuentos de esa época como «La vida gris» (1949) o «La encrucijada» (1951),¹⁷ observaremos que esa búsqueda por encontrar su verdadero yo, ese vacío existencial, son evidentes en el autor. «Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil» (*La palabra del mudo*, 15), concluye el primero de los cuentos, mientras que el segundo no esconde –desde el título– ser «una parábola en favor del escepticismo y de los riesgos de la elección existencial» (Martínez, 2008: 261).

Salvo para Narbona (2016: 2), quien se pregunta si el final del cuento presenta una fábula pesimista o un acontecimiento fantástico, el resto de la crítica que lo ha analizado (Cortez, 2008; Martínez, 2008; González Montes, 2010; Vandoorne, 2011; Sustí, 2013) no duda de que estamos ante el cuento con el que Ribeyro inaugura una vertiente fantástica que aparecerá a lo largo de toda su obra.

Por otra parte, «Doblaje», fechado en 1955 y publicado como parte de la compilación original de *Cuentos de circunstancias* en 1957, es el cuento ribeyriano sobre el doble por excelencia. Aquí el acercamiento a dicho tema nos es narrado desde la voz de un pintor londinense obsesionado con la idea de encontrar a su doble. Como en «La huella», el personaje de la historia es innominado; no sabemos más de él que el hecho de que suele pasar los días en su habitación del hotel de Charing Cross pintando y leyendo libros de ocultismo. Justamente en uno de ellos leyó una frase que lo impulsaría a viajar a Australia, concretamente a Sidney: «Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario» (*La palabra del mudo*, 139).

¹⁷ Publicado en la revista *Realidad* en 1953, el diario de Ribeyro nos permite ubicar la escritura del cuento en febrero de 1951 (24/02/1951; *La tentación del fracaso*, 10).

Al pasar unos días en la ciudad empieza a reflexionar que quizá todo se trate de un error. Su estancia, sin embargo, se sigue alargando ya que ha quedado enamorado de una camarera. Ha sido una atracción casi instantánea de parte de ambos, y esto ya le llama la atención, pues confiesa ser una persona con poca fortuna con las mujeres. Ella se llama Winnie y, el narrador no sabe cómo describirla más que calificar de un poco excéntrica: «A veces me trataba con enorme familiaridad; otras, en cambio, se desconcertaba ante algunos de mis gestos o de mis palabras, cosa que lejos de enojarme me encantaba» (*La palabra del mudo*, 142).

Ilusionado con quedarse a vivir junto con ella, busca, hablando con una agencia, una casa amoblada a las afueras de la ciudad. Instalado allí, descubre una nueva y repentina afición: las mariposas amarillas, cuyos cuadros adornan las paredes de la casa y que también puede encontrar para su gusto volando en su jardín. Se sentía como en su propio hogar y hubiera resuelto quedarse para siempre allí sino hubiese notado la familiaridad con la que Winnie se desplazaba por dicha casa.

Creyendo que ella había estado en esa vivienda con otro hombre antes, le tiende una trampa para comprobar sus sospechas. Para ello, propone una noche un paseo por el jardín, pero lamenta no contar con qué alumbrarse. Winnie, tras pensarlo un poco, sale de la habitación donde se encontraban para volver unos instantes después con una vieja lámpara, que precisamente el protagonista había visto días atrás en su desván. Esto lo hace reaccionar de manera violenta y, tras derribarla, le tuerce las muñecas preguntándole con quién y cuándo había estado en esa casa: «Solo recuerdo su rostro increíblemente pálido, sus ojos desorbitados, mirándome como a un enloquecido. Su turbación le impedía pronunciar palabra, lo que no hacía sino redoblar mi furor» (*La palabra del mudo*, 143).

Tras ordenarle que se vaya, el pintor empieza a sentir remordimientos, llegando a pensar que la razón por la que Winnie conociera esa casa es porque todas las casas de

campo se parecen. Pero, al no poder lograr hablar con ella en los días siguientes, vuelve a Londres pensando que ha recobrado al fin la cordura, y que no puede seguir perdiendo su tiempo entre colecciones de mariposas amarillas y una mujer que tal vez no ama.

Al llegar a su cuarto de hotel, nota todo en su lugar y, sin embargo, siente una molestia: «En vano traté de indagar la causa. Levantándome, inspeccioné los cuatro rincones de mi habitación. No había nada extraño pero se sentía, se olfateaba una presencia, un rastro a punto de desaparecerse...» (*La palabra del mudo*, 144). En ese momento toca a su puerta el botones, quien le informa que ha olvidado su paraguas en el Mandrake Club anoche. «Que lo envíen», fue su absurda y mecánica respuesta. Al darse cuenta de ello, vuelve la mirada a su habitación y descubre en sus pinceles rastros de pintura fresca: «Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie» (*La palabra del mudo*, 145).

La imagen final del cuento es simbólica: el personaje cae abatido en su sillón, pues comprende –como el lector– que lo fantástico ha quedado instaurado en la realidad del texto. No se trata, por lo tanto, de una irrupción puntual de lo sobrenatural en una realidad aparente a la nuestra, sino que su problematización explica las incomprensiones anteriores que podemos encontrar en el relato. De esta manera, hechos como la atención que Winnie le presta casi inmediatamente, como su actitud hacia él («A veces me trataba con enorme familiaridad; otras, en cambio, se desconcertaba ante algunos de mis gestos o de mis palabras» (*La palabra del mudo*, 142), se explican a partir de la existencia de su doble, el cual debió mantener una relación con Winnie, lo que motivó la rápida atracción entre ambos, así como el hecho de que ella confundiera algunos gestos de él con los de su *Doppelgänger*.

Del mismo modo, la casa en la que se hospeda sería la misma casa de su doble, lo que explicaría la familiaridad de Winnie con ella, su conocimiento de sus recovecos, entre los que destaca la vieja lámpara del desván. Asimismo, como él, su doble ha estado viviendo en su habitación de hotel en Londres, lo que explica la pintura de Winnie con la que se encuentra, así como una mariposa amarilla revoloteando alrededor de una lámpara, la cual suponemos traería consigo de Australia. Así, mientras el protagonista viajó a Australia, su doble hizo lo mismo pero al revés, cumpliendo al pie de la letra con la segunda sentencia del aforismo que lo llevó a viajar a Sidney en primer lugar.

Con todo, la aproximación al doble que hace Ribeyro es cuanto menos interesante, puesto que el pintor británico y su doble australiano nunca llegan a coincidir, pero eso no evita los cambios que ambos introducen en sus respectivas vidas. El título de *Doblaje*, por lo tanto, indicaría además del guiño al doble, la sustitución de una voz por otra, como sucede en la televisión y el cine.

«Escena de caza», finalmente, era el único cuento fantástico de *Sólo para fumadores* hasta la revisión de dicho conjunto de cuentos en su introducción al cuarto tomo de *La palabra del mudo*, donde Ribeyro incluiría también «*Nuit caprense cirius illuminata*», del que ya hemos dicho que es, junto a «El libro en blanco», uno de los últimos cuentos escritos por el autor y que también forma parte de la vertiente fantástica de su obra.

El argumento del relato es la narración del viaje que hace el innominado narrador de la historia, su hijo Ramón, su primo Ronald y el hijo de este, Harold, para cazar palomas cerca a Sayán, «uno de esos pueblecitos [...] entre los desiertos de la costa y las primeras estribaciones de los Andes» (*La palabra del mudo*, 834). La expedición se

realiza en vísperas del aniversario de la muerte del tío George, padre de Harold, quien fuera conocido por sus hazañas de caza y que fomentara esta actividad en ellos cuando eran más jóvenes. El elemento fantástico del cuento aparece precisamente cuando, tras alargar la estadía debido a la mala jornada que han tenido, consiguen traer consigo una buena batida pese a que ninguno de los dos adultos ha disparado un solo tiro:

–¿No [fuiste tú]? ¿Entonces quién?

–La quinta sombra..., la que se desprendió de mí o la que sigue apostada allí, sin que pueda moverse nunca, en el dormitorio. (*La palabra del mudo*, 837)

La sombra, está claro, es la del tío George, la cual a lo largo del cuento se ha ido insinuando en el parecido que el protagonista descubre entre su primo Ronald y él, y que se va intensificando a medida que necesitan salvar la jornada para evitar la decepción de sus hijos, cuando el primo –que poco antes se había perdido camino a Sayán–, actúa como poseído tomando el mando de la situación y llevándolos al dormitorio de palomas, donde se cobrarían la gran recompensa. En la tradición fantástica (Hoffman, Wilde, los ya mencionados Poe y Stevenson), la sombra está vinculada a la figura del *Doppelgänger*, pues conforma también un arquetipo literario del yo, vinculado a lo siniestro que mora en el individuo. Asimismo, cabe recordar que el cuento comienza con el anuncio del aniversario de la muerte del tío, el cual precisamente retrasa el inicio del viaje, condicionándolo desde un principio.

El estilo del cuento, narrado con una objetividad que contrasta con el comentario final sin perplejidades de sus protagonistas, sumerge al lector en una tensa calma donde lo inesperado era lo impensable. Así, «El texto puede ser leído como un relato sobre la transmigración del alma, o acorde con el tópico de la posesión fantasmal, aunque el comentario de Ronald parece llevar una carga más simbólica que concreta» (Vandoorne, 2011: 166). Los vacíos textuales del texto, sin embargo, permiten la plausibilidad de estas lecturas.

3.3. El tiempo

Los cuentos siguientes suponen cuatro modalidades diferentes de transgresiones temporales: «El cuarto sin numerar» es la versión ribeyriana de los viajes en el tiempo; «Demetrio», por su parte, postula la existencia de tiempos diferentes distintos al del calendario (y, por lo tanto, la idea de trascender dicho tiempo); la construcción del discurso en «El carrusel» convierte al relato en una narración infinita; y, por último, «*Nuit caprense cirius illuminata*» es, en toda su complejidad, un caso de rebeldía ante la crueldad del tiempo.

Junto a «La huella», «El cuarto sin numerar» es el otro ejemplo entre los relatos que conforman los *Cuentos olvidados* de la vertiente fantástica del escritor. En el cuento la voz narradora nos relata su obsesión con una enorme casa de departamentos, sin ningún motivo aparente más que el del presentimiento de que «un momento decisivo» (*La palabra del mudo*, 23) de su vida le aguardaba dentro de ese edificio de «incontables ventanas, siempre abiertas, [desde donde] brotaban en una confusión estrepitosa, carcajadas, insultos, llantos de niños y música de fonógrafos anticuados» (*La palabra del mudo*, 23):

A pesar de que mi recorrido cotidiano no me obligaba a pasar por aquel lugar, mis pasos inexorablemente, dando un rodeo, me conducían ante el edificio, sintiendo desde lejos la presión de sus paredes calcinadas y la humedad de su fronda que caía sobre mis espaldas como una niebla asfixiante. (*La palabra del mudo*, 23)

La descripción del lugar y la impresión que produce su atmósfera recuerda a los escenarios de Poe, un autor que Ribeyro leyera muchísimo en su etapa colegial (*Las respuestas del mudo*, 186). La vivienda, en todo caso, provocaba simultáneamente en el narrador la necesidad de cruzar su umbral como de huir. Finalmente, incapaz de moverse una tarde de allí, decide introducirse en el edificio: «Quedé bajo el umbral penumbroso y

desierto, tratando de orientarme, pero en el fondo era como si quiera recordar un viejo camino» (*La palabra del mudo*, 24).

A medida que va avanzando en su camino, el cuento toma una atmósfera onírica, reconocida por el mismo personaje, que, sin darse cuenta, va cambiando su personalidad, puesto que de detenerse nada más entrar al edificio a mirar la discusión de un tenor y unas mujeres por el canto de este, termina por pasar indiferente delante de «las pequeñas e ignoradas tragedias» (*La palabra del mudo*, 25) que se abrían a medida que atravesaba los departamentos, como la escena de una golpiza que un padre le daba a sus hijos: «Tenía la evidencia al atravesar los complicados corredores que aquello no era un simple paseo, sino una búsqueda desesperada» (*La palabra del mudo*, 25).

En otro momento de la travesía, al detenerse brevemente a ver bailar unas bailarinas, es llamado por su nombre –Raúl– por un anciano que no conoce y que parece estar a cargo de ellas. Él, sin embargo, se aleja presurosamente de allí: «como si ingresar a ese recinto fuera para mí una falta que alguien me reprocharía» (*La palabra del mudo*, 25). A Raúl le llamará la atención el no haberse cuestionado nada de esto en el momento en que ocurrió.

Con todo, dicha búsqueda termina cuando se detiene maquinalmente frente a un cuarto sin numerar, «como si hubiera alcanzado una meta inconscientemente apetecida» (*La palabra del mudo*, 25). Sobre el cuarto, apunta acertadamente Susti que

Como bien indica el título del cuento, el hecho de que el cuarto no pueda ser identificado con un número señala ya una diferencia con respecto al resto de la casa: la ausencia del número –una marca o concepto que contribuiría a diferenciarlo como perteneciente a una categoría específica– es una clara indicación de un espacio que escapa a todo tipo de clasificación. (2013: 95)

Precisamente, es en este momento de la historia en el que la atmósfera del relato se enrarece mucho más; extrañamente, a medida que la situación se va tornando más familiar para el personaje. Antes de entrar al cuarto en cuestión, cae en la cuenta de que

la música del fonógrafo, que provenía de dicho cuarto, ha asumido ahora un ritmo doliente. Cuando decide entrar, lo primero que le llama la atención es el tono crepuscular que este presenta. Sin embargo, a medida que su mirada se va deteniendo en la habitación, van despertando en él «viejas resonancias» (*La palabra del mudo*, 26), hasta el punto que la misma música le parece conocida y pasa a quitarse el abrigo y ponerse cómodo. La transmigración, que se intuía en pasajes anteriores, ha concluido.

Al descorrer las cortinas, *Raúl* observa que se avecina la tarde, por lo que no tarda en tumbarse en la cama, producto de una irresistible somnolencia. El ruido del fonógrafo, sin embargo, ahora le molesta e intenta detenerlo. Viendo que esto es imposible, lo rompe de un puñetazo y se guarda, inexplicablemente, uno de los trozos en el bolsillo. Es en ese mismo momento cuando una mujer entra al cuarto, una mujer que lo conoce, o al menos a su nuevo yo: «Quedé observándola fijamente, tratando de desentrañar en la penumbra aquellas facciones diluidas que vagamente me recordaban un rostro conocido» (*La palabra del mudo*, 26).

Ambos se acuestan en la cama y él al cogerle los cabellos observa que sus manos «se mostraban toscas, velludas y alargadas, como si pertenecieran a otra persona» (*La palabra del mudo*, 27). Pero no son solo las manos las que él encuentra diferentes, sino que ya, parado frente al espejo, en medio de la completa oscuridad en la que se ha sumido la habitación, parece notar una sombra en su rostro que al tocarla reconoce como una barba crecida:

Me volví, entonces, hacia la mujer, como para pedirle una explicación, pero ella permanecía inmóvil en el lecho, como si se hubiese dormido. Imperceptiblemente balbuceó, con un acento resentido: “Ya sé, te vas a la academia, a ver a las bailarinas”. Después de estas palabras, todos los objetos del cuarto, súbitamente iluminados por una precoz alborada, adquirieron para mí una repentina significación, como si de pronto fuera a revelármese un gran misterio. Pero un deseo injustificado de huir, de abandonar intacto el enigma, me empujó hacia la puerta y pronto me encontré en el corredor, jadeante, observándome las manos, que habían readquirido su lisura y su palidez. (*La palabra del mudo*, 27)

Al llegar a casa y ver su rostro frente al espejo, se tranquiliza al observar su rostro rasurado de siempre. Piensa que todo se debe a una imaginación afebrada, a una pesadilla. En este momento del cuento, tras la racionalización final, pareciera que estamos ante un relato donde lo fantástico está asociado a fenómenos psicológicos o psicopatológicos como el sueño o la alucinación, «que sumergen al lector en una atmósfera de delirio psicótico donde los límites entre lo real, lo onírico y lo alucinatorio se difuminan» (Roas, 2011: 65). Sin embargo, la historia de «El cuarto sin numerar» no termina aquí. Al desvestirse para ir a dormir, el personaje nota un golpeteo extraño en el bolsillo y, al introducir la mano, extrae «un objeto pequeño y agudo, [...] el pedazo de disco roto» (*La palabra del mudo*, 28): «[...] su materialidad hizo revivir en mí, con toda la carnación de una experiencia inolvidable, los minutos en el cuarto sin numerar» (*La palabra del mudo*, 28).

Con el disco aún en la mano, el protagonista se dirige hacia la sala de música de su casa, donde se reproduce la escena final del cuento:

[...] en un armario desvencijado habían [sic] álbumes de discos que ya nadie toca por anacrónicos. Febrilmente fui extrayéndolos, hasta que entre los últimos surgió un disco al cual le faltaba un pedazo igual al que yo tenía en la mano. Delicadamente lo acoplé en su lugar y el disco quedó reconstruido y mi historia también. La música del fonógrafo renació en mis oídos con su estribillo pegajoso, y recordé nítidamente haberla escuchado cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía. (*La palabra del mudo*, 29)

Hay en este cuento, como observa Martínez (2008: 263), un «espacio para que el narrador testigo o protagonista investigue (junto al lector) la veracidad del evento y al final (como el lector) no pueda llegar a ninguna conclusión», y si bien no hay modo de explicar qué ha ocurrido –la síntesis de lo fantástico–, sí se puede decir con mucha seguridad qué significa este pedazo de disco y explicar la obsesión con el edificio por parte del personaje de la historia.

«Una mente rota es con frecuencia la vía hacia un mundo insospechado» (Ligotti, citado por Roas, 2011: 66). En este cuento acompañamos al restablecimiento de la

memoria de Raúl, el cual queda simbolizado –sobre todo si recordamos el uso primitivo de la palabra– en el perfecto engranaje del trozo roto del disco que trajo del cuarto sin numerar y el viejo disco roto de su casa, pues es entonces cuando comprende que la música que sonaba en el fonógrafo de dicho cuarto era la tonada que le cantaba su madre cuando era niño.

Algunos críticos (Vandoorne, 2011; Narbona, 2016) han trazado un paralelismo entre el pedazo de disco roto de Ribeyro y el ensayo de Borges «La flor de Coleridge», en el que el escritor argentino estudia la evolución de la idea del objeto que viene de otro tiempo en las coincidencias entre *The Time Machine* de H. G. Wells y *The Sense of the Past* de Henry James con la siguiente nota de Coleridge, que Borges (1952: 639) ubica entre los siglos XVIII o XIX y que traduce de la siguiente manera: «Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrar esa flor en su mano... ¿entonces, qué?». En este caso, el disco roto no solo es la prueba de que lo que no podía haber pasado, ha ocurrido, sino también de una reactualización del presente. Al final de la historia, podemos afirmar que, como correctamente había sospechado el narrador, el edificio significó una parte importante en su vida, pero no en cuanto a su futuro –como él creía pensar–, sino en relación con su pasado.

La crítica concuerda en que durante su estancia en el cuarto sin numerar Raúl ha viajado a otro eje temporal (Vandoorne, 2011; González Montes, 2010; Susti, 2013). Precisamente, la ambientación del edificio, desde el umbral hasta en el mismo cuarto, mantiene una iluminación donde se confunden la luz y la oscuridad –*semioscuro*, *penumbroso*, *crepuscular*, son algunos de los adjetivos que nombra el narrador–, y donde esta simultaneidad de tiempos aludiría a esta confusión temporal, sin dejar de mencionar la cualidad espacial del cuarto *sin numerar*.

Si bien los análisis concuerdan en este «viaje hacia el origen» (González Montes, 2010: 13) del personaje, un viaje hacia su pasado a medida que se internaba en los pasadizos del edificio, nadie se ha detenido a explicar el porqué de los cambios físicos ni mucho menos de los mentales que sufre el personaje a medida que se interna en el edificio. Como he mencionado ya, en su travesía al cuarto sin numerar Raúl va cambiando su manera de ser, lo que lo lleva a actuar de manera muy distinta a cuando recién entró. Asimismo, al pasar delante de las mujeres que danzan, este se apresura a salir de allí puesto que siente que supondrá un reproche, pero no sabe por qué se siente así, sin olvidar que es allí mismo cuando es llamado por su nombre por una persona que no conoce.

Cuando está ya dentro del cuarto, los cambios que percibimos ya no son solo mentales, sino físicos, representados en unas manos diferentes a las suyas e incluso posiblemente un rostro. En esta habitación siente una atmósfera familiar y la música, que antes de entrar al cuarto no le había molestado, le empieza a fastidiar. Precisamente, la frase que le dice la mujer –que luego sabremos que es su madre–, y que le hace irse corriendo de allí, es un reproche acerca de ir a ver a las bailarinas.

Mi hipótesis es que si bien ha habido un momento en el que el personaje ha viajado al pasado, el traslado a este otro eje temporal no ha sucedido en un plano físico, sino que simplemente su mente ha tomado, muy probablemente, la de su padre, o, mejor dicho, se ha confundido –como la luz y la oscuridad– con la de él, llevándolo a comportarse de manera errática y sintiendo una familiaridad con lo que le rodea a la vez que una obvia extrañeza.

Considero, en todo caso, que hay pruebas suficientes para considerar que en «El cuarto sin numerar» –que apareció, como «La huella», también en 1952, paradójicamente en la revista *Realidad*– la mente de Raúl ha viajado en el tiempo y ha compartido, por un breve momento, el cuerpo de su padre, fenómeno que sucede,

precisamente, en el momento en el que las luces del día y de la noche convergen y se confunden entre ellas.

En «Demetrio», Ribeyro juega con la tensión del tiempo desde las líneas iniciales del cuento:

Dentro de un cuarto de hora serán las doce de la noche. Esto no tendría ninguna importancia si es que hoy no fuera el 10 de noviembre de 1953. En su diario íntimo Demetrio Von Hagen anota: «El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Carlen». Debo advertir que Marius Carlen soy yo y que Demetrio von Hagen murió hace exactamente ocho años y nueve meses. (*La palabra del mudo*, 642)

Estamos ante un relato que es la transcripción de las páginas escritas por Marius Carlen en las que intenta explicar cómo es posible que, pese a que el novelista Demetrio Von Hagen ha muerto el 2 de enero de 1945, su diario íntimo contiene anotaciones que siguen hasta ocho años después de su muerte y que, sobre todo, parecen ser ciertas.

Tras la misteriosa muerte de Von Hagen en una taberna de Amberes, un periódico local publicó una nota nada halagadora sobre el escritor acerca de la manía que tenía de escribir su diario por adelantado. Esta noticia llegó a oídos del narrador, quien mantenía una amistad con el escritor y lo tenía por un hombre «probo, serio, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación» (*La palabra del mudo*, 642). Pensando que se trataría de un error por causa de un trabajo poco mesurado de los periodistas que cubrieron la muerte de Demetrio, Carlen no solo encuentra que sí existen estas anotaciones posteriores a la muerte del escritor, sino que, además, al realizar las pesquisas pertinentes, estas anotaciones son verdaderas: «Es evidente que Demetrio murió el 2 de enero de 1945, pero también es cierto que en 1948 asistió al entierro de Ernesto Panclós, que en 1949 estuvo en el Museo de Oslo y que en 1951 conoció en Friemann a Marion y tuvo con ella un hijo. Todo ello está debidamente verificado» (*La palabra del mudo*, 644-645).

Marius Carlen, que, además de haber viajado a los lugares de las anotaciones del diario de su amigo, así como visitado a las personas que Demetrio afirma haber conocido, ha realizado la exhumación del cuerpo y confirmado que se trata del cuerpo de este, propone por lo tanto la teoría de que cada persona ostenta un tiempo interior que puede o no coincidir con el del calendario oficial,

una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes – vencimiento de letras de cambio, efemérides nacionales – pero completamente ineficaz para medir el tiempo interior de cada persona, que es en definitiva el único tiempo que interesa. (*La palabra del mudo*, 645)

Justifica esta teoría a partir del conocimiento de casos donde, a través del hipnotismo o la sobreexcitación producto del miedo, la fiebre o la droga, entre otros, es factible «vivir días en minutos e inversamente minutos en semanas». Esta teoría, sin embargo, no aclara cómo «la experiencia subjetiva de Demetrio ha venido a imponerse a la realidad objetiva» (Higgins, 1991: 154), de donde surge lo fantástico.

Visto de esta manera y según su diario, a Demetrio le quedan aún cosas por hacer, entre ellas, visitar a Carlen ese día. Con todo, van a dar las doce y Demetrio no ha llegado. Carlen piensa que puede haber cancelado la cita y no haberlo anotado en su diario. Las últimas líneas del cuento son las siguientes.: «El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido infinitamente largo. Sin embargo no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Demetrio ya está aquí...» (*La palabra del mudo*, 645). Esta incertidumbre con la que nos deja el pasaje final del relato, por otro lado, ha sido tomada por Higgins (1991: 155) como una manera de «plasmear la narración entera, en cuanto el lector, igual que el narrador, se halla ante un misterio y no dispone de los medios para resolverlo. Tal situación es, en efecto, una metáfora de la condición del hombre en un mundo que frustra todo intento de comprenderlo». Así, si consideramos únicamente el final del cuento, «Demetrio» entraría en la etiqueta de lo fantástico tal como la define Todorov, pues la ambigüedad con la que

termina nos deja en la incertidumbre de si el que toca la puerta es el amigo muerto de Carlen, o si solamente este se ha convencido de que es así –motivo que aparece en muchos cuentos fantásticos, como «The Monkey's Paw»–.

No obstante, si atendemos al relato en su totalidad, observamos como Rodero (2015: 24) que, desde el inicio, estamos ante «un mundo cuestionado en sus leyes temporales, un mundo híbrido que expresa la recusación de nuestras certezas respecto a la interpretabilidad de la realidad», y este hecho precisamente descansa en la misma esencia de los diarios.

Como bien observa Cortez, la época en la que fue escrito el cuento coincide con la publicación de su artículo «En torno a los diarios íntimos» (1955), donde Ribeyro enumera algunos de los elementos que componen la incipiente teoría sobre esta expresión literaria: «Se trata de un texto fundador [el artículo de Ribeyro] para la teoría de este género en el mundo hispano e identifica aspectos cruciales de la llamada literatura íntima que años más tarde explorarán con atención teóricos como Phillippe Lejeune» (Cortez, 2008: 10).

En relación con el cuento, una de las aseveraciones que Ribeyro hace en su artículo precisamente es una de las razones por las que funciona la «veracidad» de los hechos de los que habla el cuento: «Todo el diario íntimo se funda en el principio de la “veracidad” o por lo menos una presunción de veracidad» (*La caza sutil*, 328). Admitir este pacto de lectura es lo que genera «un efecto de verdad incontestable» (Cortez, 2008: 11) y nos llevan en definitiva a aceptar, como ya hace Carlen, que al final del cuento es Demetrio Von Hagen quien espera detrás de la puerta.

Con respecto a «El carrusel», este relato es un caso particular en la narrativa fantástica de Julio Ramón Ribeyro, ya que se trata de un acercamiento a lo fantástico que nace a partir de una transgresión en el plano del lenguaje. En este cuento, el inicio y el final del relato –si es que los hay– están atados por una cadena sucesiva de historias que se van incluyendo la una en la otra «al modo de las cajas chinas» (Rodero, 2000: 87), y donde la penúltima historia hace referencia a la primera, creando de esta una manera una imposibilidad temporal que vuelve el cuento en sí mismo hacia el infinito.

La historia comienza con un hombre, que narra su llegada a Alemania:

El primer día que llegué a Fráncfort tomé un hotel cerca de la estación del ferrocarril, dejé mi equipaje y salí a dar una vuelta, sin plano ni plan preciso. Nada es más agradable que recorrer un poco a la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles céntricas, sus monumentos, sus costumbres. Todo para nosotros es una sorpresa. (*La palabra del mudo*, 714)

El visitante termina llegando a un bar donde encuentra a un hombre mayor que le invita a una cerveza. Al acercarse, observa que el hombre mueve con cierta torpeza su mano izquierda, cubierta por un guante de cuero. El otro se da cuenta de esto y empieza a contarle su historia: «Debajo de este guante llevo una mano mecánica muy fea a la vista, por eso la cubro cuando salgo. No fue durante la guerra cuando la perdí. Fue en circunstancias aún más dramáticas» (*La palabra del mudo*, 715).

La historia del hombre mayor, sin embargo, queda inconclusa, puesto que esta a su vez da pie a una nueva, la de la dueña de la pensión en la que este se hospedó en su estadía en Génova; la de esta, a su vez, vira a la de su tío, que fue marino y naufragó en unas islas situadas en el Pacífico sur; y así hasta llegar a la historia de un médico, quien, mientras atiende al personaje de la historia anterior que ha perdido una pierna, cuenta:

Pero conozco casos peores. Ese muchacho, por ejemplo, al que encontré tendido en el viejo barrio de Fráncfort, con las orejas y la nariz amputadas al parecer con una tenaza o mano mecánica y que al ser interrogado me dijo:

–El primer día que llegué a Fráncfort tomé un hotel cerca de la estación de ferrocarril, dejé mi equipaje y salí a dar una vuelta, sin plano ni plan preciso. Nada es más agradable que recorrer un poco a la aventura una ciudad que no conocemos, sin saber cuáles son sus calles

céntricas, sus monumentos, sus costumbres. Todo para nosotros es una sorpresa... (*La palabra del mudo*, 723)

Como se puede, observar, el último párrafo del cuento es una repetición exacta del primero, de modo que nos encontramos ante un relato que se «cierra en círculo, o lo que es lo mismo, que se abre infinitamente sobre sí mismo» (Rodero, 2000: 87), y que queda ejemplificada en la figura del carrusel, imagen con la que Ribeyro retrata la digresión temporal con la que juega el relato.

Esta técnica narrativa tan experimental, que destaca doblemente al tratarse de un autor de un estilo tan sobrio como Ribeyro, está inspirada en Maupassant, según comenta el mismo escritor en una entrevista:

En Maupassant, en muchos cuentos, empieza el cuento con alguien que está contando una historia, pero al comienzo de esta historia que está contando cita a un personaje que es el que sigue contando la historia. [...] En uno de los cuentos del tercer tomo de *La palabra del mudo* quise llevar a su extremo límite esa técnica, de modo que son como quince o veinte historias y quince o veinte protagonistas quienes van contando una historia que no termina porque cuando está por la mitad aparece alguien que comienza a contar otra cosa. Pero, claro, hay una cierta unidad, pues al reunir el comienzo con el final la historia se encadenaba. (*Las respuestas del mudo*, 321)

Este carácter especial de «El carrusel» lo convierte en un ejemplo de lo fantástico que se estaba conformando en el siglo XX en la narrativa hispanoamericana, en la que escritores como Borges o Cortázar encontraron en el plano del lenguaje un sistema en potencia para descubrir nuevas formas de crear lo fantástico a un público, por otro lado, más escéptico y culto. En sus cuentos, el texto «se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua» (Campra, 2001: 186).

Este aspecto alejado del predominio de lo fantástico desde un aspecto semántico –es decir, no hay un evento sobrenatural como la aparición de un fantasma o un encuentro con un doble– ha relegado a «El carrusel» de la mayoría de clasificaciones de la vertiente fantástica de la narrativa ribeyriana. Así, salvo las de Rodero (2000, 2015) y Vandoorne

(2011), ninguna lo documenta frente a la constante aparición, por ejemplos, de cuentos fantásticos más *clásicos* como «Doblaje» o «Ridder y el pisapapeles».

Es precisamente Rodero el crítico que más atención le ha prestado al cuento. Así, su análisis encuentra una concatenación de hasta quince narraciones de quince narradores enmarcadas cada una en la historia precedente y todas irresolutas. Esto, para el crítico supone una violación de los dos principios básicos de la narración tradicional:

Primero, no existe una sucesión lógica de acontecimientos. No hay un principio, medio y final. De hecho, todo es medio, ya que el principio y el final es el mismo. El relato se cierra como empieza y se repetirá ad infinitum. Segundo, no existe un centro básico emisor, un marco centrador. Las voces en cadena se justifican a sí mismas como digresiones expansivas ilimitadas. (Rodero, 1999: 147)

Finalmente, antes de pasar al análisis del cuento siguiente, cabe señalar aquí la intención del autor de, según se puede leer en su diario, desarrollar un libro de cuentos titulado *Conmutaciones*, en el que pondría en práctica técnicas narrativas puramente experimentales. Para este proyecto, el autor tenía pensados ya los títulos de los cuentos y la técnica que aplicaría en cada uno de ellos. Por ejemplo, en «Claro de luna», aplicaría al relato «el tempo de la sonata de Beethoven en sus tres movimientos» (*La tentación del fracaso*, 509, 20/11/1976); en «Engaste», un hecho clásico o de crónica histórica quedaría engarzado en un relato imaginario que modificaría su sentido; en «Muñeca rusa», mediante paréntesis, guiones y corchetes que se abren y se cierran, desarrollar la idea de un cuento metido en otro cuento; etc.

Es justamente al año siguiente cuando Ribeyro escribe un artículo sobre el *Ouvroir de Littérature Potentielle* –en francés, Taller de Literatura Potencial–, una «especie de club dedicado a inventar nuevas estructuras literarias susceptibles de estimular la inspiración y la creatividad» (*La caza sutil*, 173). Entre sus miembros, según señala Ribeyro, figuraron escritores como Raymond Queneau, Georges Perec, Jacques Roubaud, Italo Calvino, o artistas como Marcel Duchamp. El club, fundado precisamente por

Queneau, se establecería como parte del *Collège de Pataphysique* y mantiene vigencia hasta el día de hoy.

En su artículo Ribeyro se dedica a describir los proyectos del taller entre los que destaca «Posta», método inspirado en *Las mil y una noches*. Esta técnica consiste en un narrador que cede la palabra a otro y «cada narración va engendrando una nueva narración, conclusa o inconclusa, hasta constituir una cadena de relatos que pueden desenvolverse en un plano lineal o circular» (*La caza sutil*, 177). Este sistema es el que el escritor desarrolla en «El carrusel».

Como ocurrió con otros tantos proyectos del escritor,¹⁸ *Conmutaciones* nunca vio la luz. El único producto de estas lucubraciones parece ser el cuento «El carrusel», que pese a estar gestado en 1967, no aparece publicado hasta 1977. La idea, sin embargo, de escribir sobre sociedades excéntricas en sí está en Ribeyro desde «La insignia», como ya se ha visto.

«*Nuit caprense cirius illuminata*», por su parte, es otro de los cuentos que la crítica de la narrativa fantástica ribeyriana ha optado por ignorar. Al contrario que en «Escena de caza», no hay en el cuento vacíos enunciativos donde lo fantástico sea una posibilidad entre otras lecturas, sino que este descansa sobre la incertidumbre de un suceso: «¿Fue cierto que, veinte años después de la cita en la cual no llegaron a verse, un limeño y una madrileña vivieron juntos una noche de placer en Capri?» (Elmore, 2002: 238).

¹⁸ Entre los proyectos desechados o inacabados por la muerte del autor se encuentran una autobiografía, el ya mencionado *El pedestal sin estatua*, libro que consistiría únicamente de los primeros capítulos de novelas inconclusas; obras firmadas bajo el pseudónimo de Luder, personaje de uno de sus libros; *Proverbiales*, una serie de semblanzas de las que algunas fueron publicadas en periódicos y reunidas en *La caza sutil*; etc.

Fabricio, el protagonista de la historia, ha llegado a su casita alquilada en la isla de Capri a mediados de septiembre como siempre desde hace quince años. Su mujer y su hijo han vuelto ya a París, y el único plan que tiene es el de vivir recluso allí permitiéndose solo unas salidas para tomar una naranjada y leer el periódico en uno de los cafés de la Piazzetta y tomar un aperitivo en algún bar de la vía Camarelle por las tardes. Una mañana, sin embargo, mientras hojeaba los periódicos, una mujer llamó su atención, pues percibía en ella los rasgos de alguien de su pasado. Fabricio la intenta perseguir, sin éxito: «Una vez más Yolanda se le escurría entre los brazos» (*La palabra del mudo*, 853).

El narrador de la historia vuelve la vista veinte años atrás para contarnos la historia de Fabricio y Yolanda: la primera vez que se conocen; su instantáneo enamoramiento; los paseos con Milagros, la amiga de Yolanda y posterior confidente; los días ya solos; y por fin la tarde cuando, entrelazados en la cama, Fabricio tuvo frente a él el pecho descubierto de Yolanda, lo cual traería a su mente el recuerdo de su prima Leticia. Esta sería la primera de las muchas veces que los nombres de ambas mujeres confluirían en el relato.

La visión de esos senos vírgenes, con sus pezones erectos en medio de una aureola rosa le recordaron en el acto los de su prima Leticia, de quien estuvo enamorado en su adolescencia, la vez que la vio desnuda, hundida medio cuerpo en el estanque de la hacienda, senos que nunca pudo tocar, escena que años más tarde le vendría a la mente cuando leyó en París el verso de Apollinaire: «Je rougirais le bout de tes jolis seins roses». (*La palabra del mudo*, 855)

Con todo, Yolanda detendría sus avances, y aunque le dijera que habría una próxima vez, esa vez nunca llegaría. Pocos días después Fabricio dejaría Madrid para ir a París por una beca de estudios. La distancia, sin embargo, no terminó su relación, que se trasladó a una correspondencia ávida –cartas que siempre enviaba a la dirección de Milagros para evitar que el padre de Yolanda, que era militar, se enterase–, la cual se tradujo en una cita para las navidades de ese año. Una cita frustrada, sin embargo, pues

Fabricio, que esperaba la llegada de su amada, se encontró en su lugar con Milagros, quien le dijo que Yolanda le pedía que no la buscara más.

El relato vuelve al tiempo presente, donde Fabricio yace en su terraza fumando y bebiendo descorazonado por el recuerdo de ese viejo amor. Después de la tercera copa, decide recorrer Capri para encontrarla. Tras recorrer hasta las callejuelas más inhóspitas de la isla, regresa a casa más ebrio y cansado, y en el camino observa un arco de ladrillo que nunca antes había visto, pese a que «había pasado tantas veces por allí» (*La palabra del mudo*, 858). Derrotado vuelve a su cuarto, de donde a la mañana siguiente renace con la idea de instalarse en el café de la Piazzetta, «el punto neurálgico del villorrio, el lugar obligado por donde todos los habitantes pasaban en algún momento de la jornada» (*La palabra del mudo*, 859).

A las tres de la tarde, sin embargo, nuevamente algo bebido y agotado de mirar a toda mujer que pasaba, decide pagar la cuenta y marcharse resignado. Es en ese momento cuando la ve y, temiendo volver a perderla, se detiene tras ella y le murmura su nombre. La mujer sí era Yolanda. Tras la sorpresa, ella le cuenta que ha aprovechado el fin de semana para viajar a Capri, pues se encuentra en Nápoles acompañando a su marido a un congreso internacional de cardiología. Asimismo, le comenta que se está hospedando en el hotel Quisisiana y que, tras pasar la tarde con otras esposas de cardiólogos en Anacapri, promete ir a verle a su casa. Fabricio le da la dirección y vuelve para alistar todos los preparativos, reparando nuevamente en el extraño arco, donde ahora, en pleno día, se dejaba admirar su fina estructura, coronada por una buganvilla grosella.

Llegada la hora, suena el timbre y Fabricio recibe en su casa a Yolanda. Lo que más le llama la atención de su atuendo es una boina verde que chirría con el resto de su atuendo. Al tenerla de nuevo tan cerca, los recuerdos se arremolinan en su cabeza y no puede esperar a preguntarle qué pasó el día de la cita. Yolanda se extraña y le dice que el

que faltó a la cita fue él. Hay, en ese momento, un apagón en la casa que nos lleva al título del cuento. La oscuridad, sin embargo, no es un problema para Yolanda, que se ha movido sin dificultades por la casa para sorpresa de Fabricio. Aunque la luz no vuelve, ambos continúan su plática y llegan a la conclusión que su separación fue intencionada y que la culpable fue Milagros, la amiga que supuestamente intercedía entre ambos.

Yolanda procede a darle más datos sobre su llegada a Capri, sobre su esposo, Miguel Sender, un conocido cardiólogo español. Fabricio, sin embargo, no sabe si por efecto de las velas, pero «la veía casi fantasmal, con una voz que parecía un recitativo venido de otro mundo» (*La palabra del mudo*, 865). La conversación mantiene un tono trivial hasta que él descubre en ella un lunar en el mismo lugar que el que tenía su prima Leticia. Cuando piensa que la oportunidad de que algo ocurra entre ambos se ha roto por dicho comentario, Yolanda le invita a que la toque. Así, Fabricio está de nuevo frente a la ansiada visión que se esconde tras ella. Al desnudarla, sin embargo, una frase de Yolanda le sorprende: «¿Te acuerdas lo que me dijiste en tu pensión de estudiante?: “Je rougirais le bout de tes jolis seins roses”» (*La palabra del mudo*, 867). Fabricio sabe que es imposible que haya sido él, pues no leería a Apollinaire hasta ir a París, es decir, después de conocerla en Madrid. Yolanda entonces piensa que ha debido ser un novio poeta colombiano, pero a Fabricio poco le importa nada eso ya.

Al despertar, Fabricio está nuevamente solo en su casa sin rastro de Yolanda. Solo las botellas de burdeos han quedado como huella de lo que pasó la otra noche. Tras volver a quedarse dormido, sale a las calles de Capri intentando volver a encontrar a Yolanda y guiándose por la información que esta le ha proporcionado. Sin embargo, ninguna parece ser cierta. No hay una Yolanda Gálvez en el hotel, ni un congreso, ni un médico con el nombre de Sender. Al volver a casa y volver a pasar por el arco comprende al fin el porqué

de su maravilla. Una copia del mismo, nunca completa, fue construida en un rincón de su jardín por su padre:

Pero el verdadero estaba allí, el que nunca pudo cruzar en su casa. Y en este arco había cobrado vida el que no pudo ser y por ello –ahora comprendía- cada vez que pasaba bajo él sentía como un soplo de primavera entusiasmo, como si regresara a los más hermosos días de su infancia. (*La palabra del mudo*, 869-70)

Al entrar a casa, Mina, la mujer que le ayuda con la limpieza, le dice que ha encontrado algo debajo del sofá y que lo ha dejado sobre la mesa. Fabricio corre a ver qué es y descubre la boina verde que tenía Yolanda el otro día. Al traerla hacia él y olerla, y aspirar el olor de Yolanda «y un olor más sutil que parecía venir de mucho más lejos» (*La palabra del mudo*, 870), cae un papel de su interior que dice lo siguiente: «Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses», firmado por una inicial confusa, que tanto podía ser una Y como una L.

Lo fantástico del relato, por lo tanto, no admite equívocos. Como el arco que le recordaba a aquel de su casa nunca terminado, Capri también ha sido el escenario de dos encuentros amorosos, condensados en una sola mujer, siempre añorados por Fabricio pero nunca satisfechos. Así, la ambigüedad de la nota final, donde puede leerse tanto el nombre de Leticia como el de Yolanda, sumado a su olor en la boina y a ese otro «que parecía venir de aún más lejos», son los rastros de un evento inexplicable que, sin embargo, ha sucedido pese a la imposibilidad de «localizar a una mujer que por un lado ha dejado huellas físicas de su presencia en su habitación, pero que por otra [sic] ha desaparecido de la ciudad como por arte de magia» (Martínez, 2008: 264).

En el cuento, como señala Vandoorne (2011: 170), están presente los tópicos del doble y de la aparición, pero, sobre todo, destaca la experiencia fantástica del tiempo que ha permitido vivir a Fabricio lo que en dos oportunidades deseó y no le fue permitido. En «*Nuit caprense cirius illuminata*», por lo tanto, lo fantástico «es un gesto de protesta, de rebeldía, frente a la crueldad del tiempo», explicitado además en la actualización de la

forma verbal del verso de Apollinaire, que deja huella de la consumación de la promesa que hiciera el narrador a su amante.

La Leticia que aparece en el relato, por otro lado, es el mismo personaje al que alude Ribeyro en su novela *Crónica de San Gabriel*. Como nota Elmore (2002: 38) en su análisis del cuento, la referencia a Apollinaire, el lunar en la cara, así como el recuerdo de Leticia la vez en la que Yolanda y Fabricio se encuentran acostados en Madrid, forman parte de ambos universos, siendo, de alguna manera, «Fabricio la versión adulta de Lucho, el protagonista de *Crónica de San Gabriel*».

¿Pero por qué ubicó Ribeyro este relato en *Sólo para fumadores*, cuando «El libro en blanco», de cariz fantástico también y su contemporáneo, fue ubicado en *Cuentos de circunstancias*, en compañía de otros relatos del mismo género? La respuesta podría estar en el aura melancólica que acompaña el relato, como se ha visto en lo antes comentado. Asimismo, según testimonia su diario, la isla de Capri fue un lugar de veraneo que la familia Ribeyro acostumbró a visitar gracias a unas amistades, así como hay también otros detalles autobiográficos en el cuento, que aluden al tiempo de Ribeyro como agregado cultural en la Unesco, o la mención a las actividades literarias de Fabricio.

3.4. El espacio

Este último grupo está conformado por cuentos que en el fondo comparten la gestación de lo fantástico a partir de transgresiones espaciales como en «Ridder y el pisapapeles», o donde existen escenarios que posibilitan lo sobrenatural, como es el caso de la ciudad de Ayacucho en «Los jacarandás» y el jardín de «Silvio en El Rosedal».

Escrito en París en 1971, «Ridder y el pisapapeles» es el único cuento fantástico agrupado en *Los cautivos*, publicado en 1972 como parte del segundo tomo de *La palabra*

del mudo. Como todos estos está ambientado en Europa, específicamente en Bélgica, donde Ribeyro vivió entre abril y noviembre de 1957 aprendiendo todo lo relacionado a la fotografía en la fábrica Gevaert, con el fin de familiarizarse con el material para luego ser un vendedor de sus productos.¹⁹ Precisamente Ridder, que en el cuento toma la figura de un escritor belga, era el nombre de uno de los jefes de Ribeyro en dicha fábrica.²⁰

En «Ridder y el pisapapeles» asistimos al relato de un innominado peruano que se encuentra atravesando Bélgica desde Amberes para conocer al escritor Charles Ridder, que vive en Blanken,²¹ «un pueblecito perdido en una planicie sin gracia, cerca de la frontera francesa» (*La palabra del mudo*, 379), en una casa con corral, rodeado de perros y gallinas, completamente retirado de todo y todos los demás.

No hacía mucho que el narrador había conocido y quedado maravillado por la obra de este escritor belga: «Durante un mes pasé leyendo sus obras. Intemporales, transcurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermés flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza» (*La palabra del mudo*, 379). Había sido en la biblioteca de *madame Ana* donde había cogido un libro de

¹⁹ Ribeyro, sin embargo, no estaba al tanto de esto desde un inicio. Él creía que la oportunidad que Paul Schneidewind –viejo amigo del colegio, que financió su estancia en la fábrica fotográfica de Amberes y quien es uno de los protagonistas del cuento «La música, el maestro Berenson y un servidor» de *Relatos santacrucinos*– le ofrecía al financiar su estancia en dicha fábrica le permitiría desarrollarse profesionalmente en este campo en un futuro: «Paul me conoce mal o no me conoce. Para ser un buen vendedor hay que ser activo y yo ahorro el movimiento; hay que ser sociable y yo soy un monstruo de insociabilidad; hay que ser simpático y yo ignoro el sentido de esta palabra, hay que ser hablador y hace mucho tiempo que profeso el silencio como sistema; hay que ser alegre y yo sufro de una tristeza visceral; hay que ser agresivo y yo vivo en una actitud permanente de defensa contra todos y contra todo» (*Cartas a Juan Antonio*, 139).

²⁰ Ribeyro menciona su nombre y cargo en la correspondencia con su hermano (*Cartas a Juan Antonio*, 119 y 126).

²¹ Blanken no aparece en los mapas, pero por la correspondencia de Ribeyro se sabe que visitó Blankenberge, un balneario en la costa belga, que posiblemente sirvió de inspiración para el imaginario escenario de la historia.

Ridder al azar y era esta misma, quien, por otra casualidad, era ahijada de Ridder y se ofreció a llevarle con ella donde el autor, previo anuncio de su visita.

Al llegar a casa de este, tras atravesar una pradera desde donde, por un momento, el narrador pareció creer estar viendo el mar plomizo y agitado de Perú, se presentan ante Ridder, quien le parece a primera vista «el molde ya probablemente averiado de donde habían salido en serie sus colosos» (*La palabra del mudo*, 380). Luego, sin embargo, tras observar el aburrimento con que los recibe y su notoria insipidez, el narrador reflexiona que «Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca» (*La palabra del mudo*, 381).

Cada vez más harto de la situación, el narrador vira su atención hacia lo que lo rodea, y es en ese mismo instante cuando sus ojos se posan en un objeto cúbico, azul, un pisapapeles: «Era exacto al pisapapeles que me acompañó desde la infancia hasta mis veinte años, su réplica perfecta» (*La palabra del mudo*, 382). Es en este momento cuando el narrador empieza a rememorar la noche en que perdió para siempre el suyo. Recuerda que, al encontrarse en Miraflores,²² fue despertado por el ruido de gatos en celo. Eran tan molestos que salió al jardín a amenazarlos a gritos. Al ver que esto no funcionaba, vuelve a su cuarto de donde coge lo primero que ve, un pisapapeles, para arrojarlo. A la mañana siguiente, sin embargo, por más que buscara en la azotea, no lo encontró: «Pero ahora, lo estaba viendo otra vez [...] en la penumbra de ese interior belga» (*La palabra del mudo*, 382).²³

²² Miraflores es uno de los distritos de Lima. Ribeyro vivió en Santa Cruz, uno de sus barrios, desde muy joven. Los recuerdos de esta época están recogidos en *Relatos santacrucinos*, publicado, junto a *Sólo para fumadores*, en el cuarto y último volumen de *La palabra del mudo*.

²³ Esta anécdota es del propio Ribeyro, quien visitando al dramaturgo belga Gaston Martens vio en su escritorio un pisapapeles idéntico al que él arrojó un día al techo de su casa, según le cuenta el escritor a Luchting (1988: 160).

Tomándolo entre las manos, el narrador se vuelve hacia Ridder, que hasta hace unos momentos yacía en su sillón medio dormido y ahora lo observaba ansiosamente, y le pregunta de dónde lo ha sacado. El escritor belga pasa a contarle que una noche salió a su huerta alertado por el alboroto de sus gallinas cuando de pronto un objeto cruzó la cerca y cayó a sus pies: era el pisapapeles. Y, a la pregunta de cómo vino a parar precisamente allí, Ridder, en las que son también las palabras finales del cuento, responde: «Usted lo arrojó».

Estamos, pues, ante una narración fantástica, donde hay un desbaratamiento de las leyes del espacio y tiempo que permiten ubicar el trasvase de un objeto, en este caso, el pisapapeles. Pero no es solo eso. Como acertadamente observa García Muñoz (2003: 85), en el cuento hay un «rasgo azaroso prevaleciente en el texto»: es en la biblioteca de la *madame* Ana donde toma *al azar* un libro de Ridder; luego resulta que justamente la *madame* Ana es ahijada del escritor y conoce dónde vive. Ni el azar, sin embargo, puede explicar por qué el pisapapeles que el narrador arrojara a miles de kilómetros de allí aparece ahora de nuevo ante sus ojos.

Analizando el texto llegaremos a la conclusión de que lo fantástico en «Ridder y el pisapapeles» no «se induce al margen casi de la anécdota, como una complejidad que surge repentinamente, como un súbito desvarío fuera de la trivialidad del tema central» (Belevan, 1977: 131), sino que, como sucedía en «La huella» o «Doblaje», en diferentes momentos del relato ya hay señales para concebir a Ridder como «un enigma tan grande como el misterioso pisapapeles» (Higgins, 1991: 159).

En primer lugar, el narrador al referirse a la obra completa de Ridder la etiqueta de intemporal y que transcurría en un país sin nombre ni fronteras. Esta capacidad del escritor para confundir tiempos y espacios queda resaltada cuando, tras el almuerzo, y animado por el vino, Ridder relata una historia que al narrador le parece «enredada,

incomprensible, pues transcurría tan pronto en Castilla la Vieja como en las planicies de Flandes y el protagonista era alternativamente Felipe II y el mismo Ridder» (*La palabra del mudo*, 382). Es más, en el primer intercambio entre Ridder y su visitante, este segundo le inquiriere sobre los escenarios y épocas de sus novelas, a lo que este contesta con dos palabras ahora muy reveladoras: «¿Época?, ¿lugar?» (*La palabra del mudo*, 381).

En el texto, por otra parte, hay muchas otras interpolaciones en relación directa con Ridder sin estar este expresamente presente: al aproximarse a la casa del escritor, el narrador nota cómo «un pedazo de mar plomizo y agitado» (*La palabra del mudo*, 380) le parece una interpolación de su país en medio del paisaje belga; la señora que les recibe en la puerta puede ser para el narrador «una gobernanta o ama de llaves» (*La palabra del mudo*, 380); incluso el escenario de la casa donde se desarrolla la acción aparece nombrado como una *sala-escritorio*, insinuando lo desdibujado de las fronteras en todos los niveles.

Estos argumentos nos permiten afirmar junto con Higgins (1991: 159) que Ridder «no sólo ha creado un mundo que trasciende el tiempo y el espacio, sino que también vive en tal mundo», lo que explicaría cómo llegó el pisapapeles hasta su casa y cómo puede saber que fue el protagonista quien lo arrojó.²⁴ He allí la razón de las miradas de reojo que le lanzaba de tanto en tanto durante la velada y, sobre todo, su cambio de ánimo al observar al protagonista dar con el objeto en cuestión, momento que, además, es la primera vez que «el escritor da señas de estar lúcido y atento a lo que ocurre cerca de él» (González Montes, 2010: 119).

²⁴ No quiero incidir en cómo funcionaría esta capacidad de Ridder, puesto que lo fantástico reside en su carácter sobrenatural e incommensurable, pero hay opiniones interesantes como la de Rodero, quien señala que la ambigüedad espacio-temporal en la que vive Ridder le permitiría conocer la procedencia del pisapapeles –el detalle tal vez más interesante– de la misma manera que lo estamos haciendo ahora nosotros, es decir, mediante la lectura del texto al ser escrito, de modo que «él mismo contribuye a cerrarlo con su comentario final» (1999: 135).

Para James Higgins, a través de Ridder, Ribeyro estaría emulando la actitud del hombre ante un mundo incomprensible. Así, el primer contacto que tiene con él, por medio de los libros, produce en el narrador una especie de idealización, la cual, tras el encuentro en persona con el escritor se transforma en desengaño, y, al final, en perplejidad, fiel reflejo de «la confusa incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante» (Higgins, 1991: 159).

Por su parte, Vandoorne (2011: 149) señala que:

En este relato, como en “El cuarto sin numerar”, y otros de tono realista, el pasado se manifiesta inesperadamente, parece estar a la espera del protagonista. Lo fantástico resalta la imposibilidad de desvincularse completamente del pasado, literaliza los procesos de la memoria y constituye una inquietante solución al problema de la nostalgia.

Con todo, «Ridder y el pisapapeles» se alza como la manera en la que Julio Ramón Ribeyro refleja «la confusa incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante» (Higgins, 1991: 159), o, como señala Martínez (2008: 260), es la manera como Ribeyro muestra «la incoherencia del único mundo existente».

«Los jacarandás», por otra parte, si bien juega con la temática del doble, el ambiente enrarecido de la ubicación me hace preferir considerarlo como parte de este grupo. El relato está ambientado en la ciudad de Ayacucho (también conocida como Huamanga, que en quechua significa «El rincón de los muertos», donde Ribeyro vivió durante tres meses como profesor y director del departamento de extensión cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en 1959.

El relato, contado en tercera persona, narra el regreso de Lorenzo Manrique a Ayacucho, ciudad a la que vuelve para llevarse consigo a Lima el ataúd que guarda el cuerpo de su esposa Olga, muerta durante su embarazo. En el avión viene también miss Evans, que tomará su lugar como profesora de inglés en la universidad de dicha ciudad.

La semejanza de miss Evans con Winnie, una mujer que conoció en Londres hace muchos años, así como con su propia mujer, convergerá en la fusión de todas ellas en una misma persona al final del cuento o, en otras palabras, la vuelta a la vida de Olga en la ciudad de los muertos.

Escrito en 1970, «Los jacarandás» pertenece a la colección *El próximo mes me nivelo*, que conforma junto a *Los cautivos* el segundo tomo de *La palabra del mudo*. En contraste con ese conjunto de cuentos, en que los escenarios de las narraciones son diferentes ciudades de Europa, *El próximo mes me nivelo* las ubica todas en el Perú; así, en cierta manera, «Los jacarandás» es el espejo de «Ridder y el pisapapeles», el único cuento fantástico del otro dicho conjunto. Como en dicho cuento, asistimos a la superposición de tiempos y espacios distintos, manifestados en las voces superpuestas de Olga y Winnie, entre las que miss Evans actúa como bisagra. Por eso, originalmente, el cuento tenía el nombre de «El puente», como le escribe Ribeyro a Luchting en una carta

El final de “Los jacarandás” es extremadamente confuso y prefiero dejar el cuento abierto a cualquier interpretación. La más verosímil es la basada en la semejanza física de las tres mujeres. Solo así Olga puede ser Winnie y también la profesora de inglés. Pero es sólo esta última la que hizo posible percibir la semejanza que existía entre Winnie y Olga. Su rostro sirvió de puente entre los otros dos rostros. Por ello el título primitivo del cuento iba a ser “El puente”. (Luchting, 1988: 161)

En este caso, sin embargo, lo fantástico no aparece a partir de la figura de un personaje que trasciende el tiempo y las distancias como Charles Ridder, sino que es un lugar, Ayacucho –El Rincón de los Muertos–, el que parece permitir estas confluencias. En el cuento, Ayacucho es una ciudad que tiene «elementos que podrían salir de un cuadro del Bosco» (Weitzdörfer, 2008: 200), con estampas como la de un juez que viaja en hombros de sus secretarios, niños que juegan fútbol con una enorme mariposa azul, un doctor que colecciona tumores en bocales de su sala de espera o hasta un cine que repone una película de Drácula contra el Hombre Araña. No por nada el mismo narrador señala

que «[en Ayacucho] Se vivía de acuerdo con un orden viejo, enigmático, plagado de hábitos aberrantes» (*La palabra del mudo*, 501).

La estructura del cuento, como apunta Minardi (2002: 88), «se desarrolla en dos niveles y la habilidad del escritor consiste en el haberlos sabido entrelazar». Así, junto a la narración en tercera persona que sigue a Lorenzo, tenemos pequeños intersticios donde la voz de Olga, cuyo verdadero estado no conocemos, habla con Lorenzo pero sin que exista diálogo alguno entre ellos. Pronto entenderemos que la voz no está en el presente, sino que formó parte de viejas conversaciones entre ambos cuando Lorenzo visita o recorre viejos lugares que visitara junto a ella, creando la atmósfera de «un mundo fantasmal, surgido del recuerdo y de una culpa posteriormente desvelada que poco a poco adquiere una solidez tan irrefutable como la realidad fáctica» (Güich, 2009: 130). Se podría, por lo tanto, atribuir la confusión entre las mujeres al tormento de Lorenzo, quien se siente culpable de la muerte de su esposa al no apresurarse a ir por el médico cuando esta se lo pidió pensando que se trataba de una queja exagerada por su embarazo. No obstante, miss Evans, el puente entre las tres mujeres, admite ser y no ser Winnie, la mujer con que Lorenzo tuviera una relación en su pasado, y esta ambigüedad es la que construye la atmósfera inquietante del relato.

El momento culminante del cuento ocurre cuando miss Evans, tras huir de la casa de Lorenzo, quien ha intentado acostarse con ella junto al ataúd de su esposa, voltea después de que este la llama con sus tres nombres. No voltea cuando le grita «miss Evans» porque no es solo miss Evans, tampoco voltea cuando le grita «Winnie» porque tampoco es solo Winnie, y si voltea cuando le grita «Olga», el nombre de la esposa muerta, no es porque solo sea Olga, sino porque es ella y a la vez también las otras dos.

«Los jacarandás» es el último de los tres cuentos antologados por Belevan, quien es tal vez el primero en notar los guiños a un universo compartido en la narrativa

ribeyriana en el cuento, que comparte con «Doblaje» lugares como el Mandrake Club y el nombre de un mismo personaje, una mujer llamada Winnie. Quince años separan a ambos cuentos, «una recurrencia, seguramente inconsciente, que no hace sino añadir un elemento alterador más a ambos cuentos, cuando se les aprecia linealmente bajo una “escritura fantástica”» (Belevan, 1977: 131).

El título del cuento, por otro lado, alude a dos motivos señalados en el relato: por un lado, a la avenida donde está ubicada la casa de Lorenzo; por el otro, a los árboles diseminados en la ciudad y en los que críticos como Minardi y Weitzdörfer han visto simbolizado el renacer del amor del protagonista y Olga —en el cuerpo de miss Evans—. El mismo Ribeyro aporta un comentario en este mismo sentido, aludiendo al parecido estructural de este cuento y el de «Te querré eternamente»,²⁵ pues en ambos aparece «[la idea] del amor naciendo al lado de la muerte» (Luchting, 1988: 160).

Por último, concluyo este trabajo con el análisis de «Silvio en El Rosedal», cuento que da título a la colección publicada como el tercer tomo de *La palabra del mudo*, y para gran parte de la crítica —y el mismo Ribeyro—²⁶ su mejor cuento. El carácter simbólico del relato es evidente. La hacienda El Rosedal, que desde la altura «tenía la forma de un triángulo» (*La palabra del mudo*, 653), perteneció al italiano Carlo Paternoster, que al decidir trasladarse a Lima vende la hacienda a un compatriota suyo, Salvatore Lombardi, padre de Silvio, quien muere a los tres meses de mudarse allí y deja a su hijo como único propietario. Más allá de las obvias connotaciones simbólicas que dichos nombres

²⁵ En este cuento, perteneciente a la colección de *Los cautivos*, un viudo viaja en barco con el cadáver de su esposa, el cual acaba arrojando al mar al enamorarse de una pasajera, con la que decide casarse en el mismo barco. Barrientos (1986) ha escrito un artículo comparando el tema de este cuento con uno de los relatos del *Satiricón* de Petronio, precisamente, el de «La matrona de Éfeso».

²⁶ «Silvio, el mejor que he escrito» (*La tentación de la memoria*, 603, 19/01/1978).

sugieren, el propio jardín, por su parte, está presentado «como una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer» (Higgins, 1991: 163). Así, Silvio lo describe de la siguiente manera:

Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Había rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. (*La palabra del mudo*, 649)

Después, al preguntarle al jardinero sobre su origen y cuidados que tomaba con el jardín, este le respondió que simplemente «se limitaba a reponer y resembrar las plantas que iban muriendo. Y siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre» (*La palabra del mudo*, 658).

La concepción de este jardín como un Edén en miniatura es, por lo tanto, innegable, y, sin embargo, queda a su vez la incógnita de la identidad y propósito de su creador, lo que no ha llevado a parte de la crítica (Weitzdörfer, 2008; Vega, 2009) a considerarlo simplemente como un relato alegórico de contenido existencial, sin «elementos suficientes de duda o problematización de la realidad [...] para hacer una lectura fantástica de los mismos» (Rodero, 2015, 24).²⁷

Con todo, lo trascendental del relato está en la composición del jardín, en el cual Silvio descubrirá más adelante que en lugar de un laberinto de flores existe un orden enigmático: «La resonancia de Borges puede sentirse en la visualización imaginaria de ese laberinto que al mismo tiempo atrae y desorienta. En la presentación del rosal ya comienza ese proceso de transfiguración de la realidad que Silvio adoptará como mecanismo para descifrar el enigma» (Valero, 2001: 534).²⁸ Como anota Elmore (2001:

²⁷ La sutileza de lo fantástico en el relato ha hecho que otra parte de la crítica (Güich, 2009; Susti, 2013) lo ubique como uno de esos cuentos que, «sin llegar a ser fantásticos en un sentido neto del término, están impregnados de una cierta irrealidad que invade lo cotidiano» (Martínez Gómez, 1991: 151).

²⁸ Como Valero, Elmore también hace la referencia borgiana a «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1944). Ortega (1985), por su parte, lo compara con «El Aleph» (1949).

210): «Lo que está en juego es el significado de ese texto escrito con flores: la forma – asume Silvio– debe tener sentido». Tomar, por lo tanto como suficiente «la realidad ramplona sofoca toda salida trascendente [...] que permitiría hasta una explicación fantástica del orden de las rosas» (González Vigil, 2009: 153). De manera que, como Cortez (2008: 9), considero que «Silvio en El Rosedal», «a medio camino entre representación realista y fantástica [...], inexplicable sin ese debate sobre la representación [...] se complementarían mejor si es analizado desde la orilla fantástica».

El dibujo de círculos y rectángulos en el jardín, que Silvio descubre subido desde una torrecilla que mandó a arreglar, se traduce en una clave en alfabeto Morse que al descifrarla da la palabra RES.²⁹ A partir de aquí, Silvio hace una serie de razonamientos sobre su posible significado: la palabra se refiere a un vacuno; a la palabra *cosa* en latín; invirtiendo el orden de las letras obtenía SER; también pensó que podía ser una sigla, lo cual dio fruto a muchas frases sin sentido; luego creyó que se trataba de una orden, por lo que impulsó el incremento de ganado de su fundo y mejoró el rendimiento de sus reses; no contento con ello, volvió a entender el mensaje como *cosa*, y pensó que se trataba de hacer una lista de todo lo que le faltaba o todo lo que tenía; finalmente, al volver a leer el mensaje como *ser*, se dedicó a lo que siempre le había querido ser: un violinista. Sin embargo, tras ofrecer un concierto, reconoce que los pocos invitados que se acercaron a escucharlo habían asistido a «un hecho artístico de valor universal sin que se diesen cuenta» (*La palabra del mudo*, 662).

Al final del relato, tras pensar haber encontrado el significado del mensaje en las iniciales de los nombres de su prima y después de su sobrina, Silvio vuelve desalentado

²⁹ Anecdóticamente, la traducción correcta del mensaje sería RED y no RES, como le hace ver Luchting a Ribeyro, quien contesta: «si hubo error de mi parte es anecdótico y no creo que se pueda sacar de él otras consecuencias» (Luchting, 1988: 150).

a su dormitorio y sube a la torrecilla del jardín con su violín. Por última vez, intenta una solución al enigma:

Las letras que alguna vez creyó encontrar correspondían correlativamente a los números y sumando estos daban su edad, cincuenta años, la edad en la que tal vez debía morir. Pero esta hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo se sintió sereno, soberano. [...] Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor. (*La palabra del mudo*, 671)

La crítica ha observado en este acto final «una parábola de su propia vida» (Kristal, 1984: 168), en la que la actitud de Silvio supone «la vindicación de lo estético como modelo de conocimiento y vía de acceso a un estado superior de la experiencia» (Elmore, 2001: 215). Otros, en cambio, han visto una vana búsqueda gnoseológica donde «toda búsqueda de sentido de la vida es una quimera o podemos pensar en el arte como evasión, como refugio ante la incertidumbre de la existencia real» (Pérez, 2008: 59), o «la comprensión por parte de Ribeyro de que lo más le importan en la vida es la creación literaria y que, al margen de si su obra es leída y apreciada o no, le proporciona un medio para expresarse y para realizarse como hombre» (Higgins, 1991: 170). En suma, un gran abanico de posibilidades interpretativas que apuntan tanto al malestar existencial, como a cuestionamientos sobre el sentido de la vida y el arte.

El mismo Ribeyro, por otra parte, ha señalado el paralelismo que existe entre él y Silvio:

Mi rosedal es el parque Monceau, que diariamente atisbo desde mi ventana y por cuyas alamedillas me paseo a menudo, buscando algo, tal vez una señal o una enseñanza que me esclarezca un poco más el sentido de mi vida o alguna voz que me fortalezca en mis poquísimas convicciones. Pero, como Silvio, no logro descifrar el mensaje del parque, quizá porque no tiene ningún mensaje que comunicarme. Y, así como Silvio, regreso a mi departamento –a mi torre– y no veo otra cosa que hacer que seguir tocando el violín, es decir escribiendo, aunque nadie escucha la música por la *vacarme* y se pierda en las galaxias infinitas. (*Cartas a Luchting*, 274),

Como señala Ortega (1985: 142): «Todo en este cuento viene de la literatura y vuelve a ella; pero, sobre todo, viene de la obra del propio Ribeyro, como un mapa a escala metafórica».

Como sucedía en «La insignia», por lo tanto, el mensaje críptico, proporcionado en esta ocasión a través del dibujo de las rosas, nunca nos es revelado, por lo que la alegoría presente en el relato no significa una transmisión inminente del significado –que la privaría instantáneamente de una lectura fantástica–, sino que, como se ha visto, sus múltiples posibilidades no hacen más que apoyar el enigma del mensaje y del jardín en sí, lo cual es suficiente para ubicar este relato dentro de lo fantástico.

4. Conclusiones

En la revisión de los estudios sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro se ha dejado patente tanto la multiplicidad de posturas acerca de qué es lo fantástico como las diferentes postulaciones sobre cuál es el respectivo corpus que conforma esta parte de la narrativa breve del escritor. Se ha podido observar también cómo la crítica especializada en esta vertiente de la obra de Ribeyro ha ido madurando a partir de las formulaciones y reformulaciones de la propia teoría fantástica, tarea que aún está lejos de terminar.

Por mi parte, he intentado demostrar las razones por las que los cuentos fantásticos de Ribeyro no deben ser caracterizados como tales únicamente por la irrupción de fenómenos sobrenaturales que conducen al cuestionamiento de la realidad del relato, sino que esta se nos revela –siguiendo la imagen propuesta por el mismo Alazraki, que toma prestada de uno de los personajes de Cortázar– al estilo de un queso gruyere, donde lo real e irreal se confunden en una realidad unívoca que se corresponde justamente con el marco ideológico del escritor peruano. Se trata de cuentos que, en opinión de Ángel Esteban,

se inscriben en la línea de Kafka, Borges, Monterroso, Arreola, y que corroboran la inestabilidad ideológica y existencial de toda esta generación de escritores preocupados por la condición humana, y a la vez carentes de soluciones definitivas. («Introducción» a Ribeyro, *Cuentos: Antología*, 1998: 62)

Con todo, lo neofantástico ha sido entendido en este trabajo solo como una de las maneras de realizar lo fantástico, pues se ha identificado como una de las características del género su evolución a partir de los cambios en las convenciones culturales de cada época. Así, en la segunda mitad del siglo XX, algunos escritores hispanoamericanos –y entre ellos Ribeyro– ubicaron lo sobrenatural dentro de lo cotidiano al entrar en crisis el concepto de lo real. La amenaza de lo fantástico, por lo tanto, ya no venía solo de otra realidad o de poner en duda las leyes de nuestro mundo, sino de «los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia» (Segre citado por Roas, 2011: 123).

La evolución de lo fantástico, a su vez, obedece a la necesidad de «despertar el interés de unos lectores que, con el paso del tiempo, conocen cada vez mejor las convenciones formales y temáticas de lo fantástico» (Roas, 2011: 114). Así, el cuento fantástico, «el fruto de oro de la imaginación» (Bioy Casares, 1965: 17), camina siempre hacia lo que está por hacerse y decirse, producto de este constante intercambio de percepciones entre el narrador y lector, donde «más que la derrota de la razón, [lo fantástico] extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza» (Bessière, 2001: 99).

La crítica ribeyriana que comparte esta perspectiva de estudio está concentrada prácticamente solo en los trabajos de Jesús Rodero. Comparto con él que la narrativa ribeyriana fantástica debe ser analizada desde lo neofantástico, pues supone una «representación simbólica de esta destrucción de la certeza y toma la forma de metáfora epistemológica sobre ese nuevo concepto de realidad» (Rodero, 2015: 23). Sin embargo, encuentro que cuentos que Rodero no menciona, como «*Nuit caprense cirius illuminata*»

o los *Cuentos olvidados*, también pueden formar parte de este corpus. Asimismo, relatos como «La insignia» o «Silvio en El Rosedal», que él califica como alegóricos, pueden ser vistos desde la orilla fantástica y para justificarlo he dado las razones pertinentes en sus respectivos análisis.

Mi análisis, por lo tanto, ha intentado respetar la única máxima que Bioy Casares señalara para el análisis de los cuentos fantásticos: «indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento» (1940: 10). En tal sentido, en lo particular, he buscado resaltar las distintas maneras como Ribeyro ha buscado representar una realidad problematizada más allá del evento sobrenatural; con respecto a las claves generales o preestablecidas que existen dentro de esta faceta de la creación literaria, sin pretender trazar una taxonomía de sus relatos, no he olvidado señalar posibles agrupaciones de los cuentos de Ribeyro a partir de si son variantes del objeto mágico o del doble, o si presentan alteraciones de las leyes del espacio y tiempo. Se ha mencionado, sin embargo, que existen cuentos de Ribeyro que presentan uno o más de estos argumentos. Así, hace falta un estudio más exhaustivo que tome en cuenta, por ejemplo, el análisis de la boina en «*Nuit caprense cirius illuminata*» o el trozo de vinilo de «El cuarto sin numerar» como objetos mágicos, así como el caso del doble en «Los jacarandás» o el ya mencionado «*Nuit caprense cirius illuminata*».

Por otro lado, no he analizado cuentos considerados fantásticos por algunos críticos como «La careta», «La encrucijada» o «La molicie», pues, pese a contar con elementos de carácter sobrenatural, la tonalidad humorística del primero o las lecturas claramente interpretativas de los siguientes –en el caso de «La encrucijada», además, su ambientación nos lleva a lo maravilloso– los alejan del ámbito de lo fantástico para acercarlos más a lo grotesco o alegórico, campos con aún escasos estudios dentro de la crítica ribeyriana.

Refiriéndose a los cuentos fantásticos de Ribeyro, Wolfgang Luchting (1971: 16)

señala:

Tienen algo de Cortázar y de Borges, aun de García Márquez, [...] con la diferencia de que Ribeyro casi siempre toca las teclas del piano fantástico en un tono menor, se distancia del piano, lo toca parado en vez de sentado, o quizá solo con una mano.

Este trabajo, finalmente, ha buscado instalar a Ribeyro dentro de la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XX, aquella donde el género alcanzó cimas de excelencia. No obstante, quedan aún por realizar los estudios comparativos de posibles relaciones temáticas y procedimentales con escritores de esa época o incluso su posible influencia en la narrativa fantástica actual. Se ha señalado ya que Ribeyro concibe lo fantástico como Julio Cortázar; el escritor argentino es una de sus declaradas influencias, precisamente: «En mi obra hay una vertiente, menor es verdad, orientada hacia lo fantástico [...] que ha hecho suponer una influencia de Kafka. La verdad es que en esos cuentos hay otras resonancias, que van desde Poe hasta Cortázar» (Luchting, 1988: 365). Así, tengo el propósito de continuar por este camino y ubicar aquellos puentes entre ambos escritores que me hacen afirmar, por el momento, la inevitable tentación por lo fantástico en la obra de Julio Ramón Ribeyro.

5. Bibliografía

5.1. Textos primarios

RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil*, ed. de Jorge Coaguila, Lima, Revuelta Editores, 2016.

—, *Cartas a Luchting (1960-1993)*, ed. de Juan José Barrientos, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.

- , *Las respuestas del mudo*, ed. de Jorge Coaguila, Lima: Revuelta Editores, 2015.
- , *La tentación del fracaso*, Barcelona: Seix Barral, 2014.
- , *Dichos de Luder*, Lima: Lápix Editores, 2014.
- , *La palabra del mudo*, Barcelona: Seix Barral, 2010.
- , *Prosas apátridas*, Barcelona: Seix Barral, 2007.
- , *Cuentos: Antología*, ed. de Ángel Esteban, Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- , *Cartas a Juan Antonio 1953-1958*, Lima: Jaime Campodónico, 1996.
- , *Ribeyro. La palabra inmortal*, ed. de Jorge Coaguila, Lima: Editorial Jaime Campodónico, 1996.
- , *Antología personal*, México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1994.

5.2. Referencias críticas

- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.
- , «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- AUERBACH, Erich, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014 [1946].
- BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80 (1972), pp. 391-403.

- BARRIENTOS, Juan José, «Ribeyro y Petronio», *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1986, pp. 195-201.
- BELEVAN, Harry, *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- BESSIÈRE, Irène, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 83-106.
- BIOY CASARES, Adolfo, «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa, 1999 [1940], pp. 9-15.
- BIOY CASARES, Adolfo: «Postdata», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa, 1999 [1965], pp. 15-17.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974 [1952].
- CAMPRA, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 153-192.
- CORTEZ, Enrique, «La aventura fantástica: La representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro», *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 222 (2008), pp. 1-16.
- ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

- GARCÍA MUÑOZ, Gerardo, «Cuentos de lo fantástico», en *Julio Ramón Ribeyro: cinco claves de su cuentística*, Torreón: Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 75-96.
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio, *El mundo de la literatura en Sólo para fumadores (1987), de Julio Ramón Ribeyro* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.
- GONZÁLEZ VIGIL, «En clave fantástica», en Néstor Tenorio Requejo y Jorge Coaguila (eds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos: Tierra Nueva Editores, 2009, pp. 151-153.
- GUTIÉRREZ, Miguel, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.
- GÜICH, José, «Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro», *Lienzo*, 30 (2009), pp. 121-133.
- HIGGINS, James, «Un sereno escepticismo», en *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pp. 153-171.
- KRISTAL, Efraín, «El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (1984), pp. 155-169.
- LUCHTING, Wolfgang, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- , *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt: Vervuert, 1988.
- MARTÍNEZ, José María, «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIV, 67 (2008), pp. 255-272.

- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, «Intrusismos fantásticos en el cuento peruano», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, 1991, pp. 145-157.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa y YELIN, Julieta, «Introducción», en *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 9-47.
- MINARDI, Giovanna, «La dimensión fantástica», en *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 67-93.
- NARBONA, Rafael, «Los cuentos olvidados de Julio Ramón Ribeyro», *Revista de libros* (05-02-2016), pp. 1-5. Accesible en: <<http://www.revistadelibros.com/blogs/viaje-a-siracusa/los-cuentos-olvidados-de-julio-ramon-ribeyro>> [consultado el 22-06-2017]
- ORTEGA, Julio, «Los cuentos de Ribeyro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417 (1985), pp. 128-145.
- OVIEDO, José Miguel, «La lección de Ribeyro», *Quimera: Revista de Literatura*, 37 (1984), pp. 58-59.
- PÉREZ, Crisanto, «Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo», en Crisanto Pérez Esáin y Víctor Hugo Palacios (eds.), *Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*, Piura: Universidad de Piura, 2008, pp. 43-60.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- , «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 265-282.

- RODERO, Jesús, «Un inventario de enigmas. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro», *Ínsula*, 826 (2015), pp. 22-25.
- , «Del juego y sus fantasías», en *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, New Orleans: University Press of the South, 1999, pp. 122-151.
- , «Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro», *Revista Iberoamericana*, LXVI, 190 (2000), pp. 73-91.
- SUSTI, Alejandro, «La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro», *Lienzo*, 33/34 (2013), pp. 85-117.
- THOPMSON, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1966 [1955-1958].
- TITINGER, Daniel, *Un hombre flaco. Retrato de Julio Ramón Ribeyro*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982 [1970].
- VALERO JUAN, Eva, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (Tesis doctoral), Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- VANDOORNE, Pierre, *Bibliotecas y voces imposibles: dos casos fantásticos en la literatura peruana del siglo XX* (Tesis de maestría), Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Ribeyro y las sirenas», en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 261-264.

- VEGA, Nehemías, «Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro», *Anales científicos UNALM*, 70, 3 (2009), pp. 96-101.
- VEGA, Selenco, «“Silvio en El Rosedal”: La celebración del autoengaño», *Un vicio absurdo*, 5, 5 (2009), pp. 99-105.
- VIDAL, Luis Fernando, «Ribeyro y los espejos repetidos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 (1975), pp. 73-88.
- WEITZDÖRFER, Ewald, «Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro», *Alpha*, 26 (2008), pp. 193-202.
- ZAPATA, Ángel, «La promesa (in)cumplida. Una lectura de *La insignia*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 801 (2017), pp. 17-29.