

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

BIBLIOTECAS Y VOCES IMPOSIBLES:

DOS CASOS FANTÁSTICOS EN LA LITERATURA PERUANA DEL SIGLO XX

Tesis para optar el grado de Magíster en Lengua y Literaturas Hispánicas

AUTOR

PIERRE EMILE ILLA VANDORNE ROMERO

ASESOR

DRA. MARÍA CECILIA ESPARZA ARANA

JURADO

DRA. MARÍA DEL ROSARIO FRAGA DE LEÓN

DR. ALONSO CUETO CABALLERO

LIMA – PERÚ

2011



Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
I – Lo fantástico.....	9
1.1 Una Historia de lo fantástico.....	9
1.2 Lo fantástico en España e Hispanoamérica durante el siglo XIX.....	21
1.3 El sentido de lo fantástico.....	27
1.4 Hispanoamérica y una nueva expresión de lo fantástico.....	42
1.5 El estudio de lo fantástico en el Perú.....	56
II – La biblioteca fantástica de Clemente Palma.....	62
2.1 Aproximaciones a la obra de Clemente Palma.....	62
2.2 <u>Cuentos malévolos</u>	65
2.3 <u>Historietas malignas</u>	93
2.4 “Otros cuentos malévolos”.....	104
2.5 Lo fantástico en Palma.....	109
III – Las voces fantásticas de Julio Ramón Ribeyro.....	114
3.1 El presente ineluctable en la literatura del cincuenta.....	114
3.2 El estudio de lo fantástico en Ribeyro.....	117
3.3 Los primeros relatos.....	121
3.4 <u>La palabra del mudo</u>	132
3.5 La dimensión fantástica de Ribeyro.....	171
IV – Conclusión.....	175
Obras citadas.....	180

Agradecimientos

Debo reconocer la generosidad de muchas personas que me brindaron apoyo e información, indispensables para la realización del presente estudio. Las profesoras Cecilia Esparza, mi asesora de investigación, y Carmela Zanelli, durante y tras haber concluido su gestión como coordinadora de la Maestría de Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú; me motivaron a perseverar en la redacción de mi tesis de grado. Agradezco a los profesores Erwan Dianteill y Néstor Da Costa quienes coordinaron mi viaje y estadía de tres meses en París a fines del año 2007, en el marco del programa Alfa de cooperación entre Instituciones de Educación Superior (IES) de la Unión Europea y América Latina, gracias a lo cual pude asistir a seminarios en L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, investigar en la Bibliothèque Nationale de France, y revisar la bibliografía especializada sobre las teorías de lo fantástico. Agradezco asimismo a Francesca Denegri, coordinadora de la Maestría de Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por el apoyo brindado para la obtención del grado académico de Magister.

El embajador Harry Beleván McBride debe ser mencionado con especial atención pues me recibió en más de una ocasión para conversar sobre lo fantástico en el Perú y me suministró importantes documentos con gran desprendimiento. Enrique Cortez y David Roas leyeron versiones preliminares de mi investigación y realizaron valiosos comentarios que sin duda contribuyeron a despejar dudas teóricas y abrieron nuevas vías de interpretación. Enrique Cortez me hizo llegar su artículo sobre lo fantástico en la obra de Ribeyro antes de su publicación en la *Revista Iberoamericana* y me ha demostrado una y otra vez el alcance de su amistad. La generosidad de David Roas ha sido en sí misma una enseñanza, como también lo ha sido leer sus artículos y

volúmenes sobre las teorías de lo fantástico y su desarrollo en España, los cuales, en más de una ocasión, me hizo llegar directamente.

Finalmente, agradezco a María Pía, a mi hermana Eugénie, a mis tíos y primos, y en especial a mis padres.



Introducción

Existen varios caminos para intentar definir aquello que le da su especificidad a un tipo de literatura. Podríamos empezar preguntándonos, por ejemplo, cuál es el contexto histórico, social y cultural en el cual surge una forma de narrar temas específicos, o preguntarnos qué motivos recurrentes contribuyen a configurar un corpus particular. En el caso de la literatura fantástica, las diferentes perspectivas desde las cuales se emprende su estudio conducen inevitablemente a cuestionamientos sobre su naturaleza. Las fronteras de la literatura fantástica varían según las aproximaciones teóricas a los textos que la constituyen o el criterio de selección por parte de editores y compiladores de antologías. Los primeros intentan llegar a la definición definitiva de un género o entender su funcionamiento y su historia; los segundos asocian relatos según criterios flexibles y, frecuentemente, poco rigurosos¹. Lo cierto es que el calificativo y la consideración de cierto corpus literario como constituyente de un género “fantástico” han sido motivo de debate, sobre todo a lo largo del siglo XX, y el tema sigue siendo problematizado en diversas publicaciones especializadas. Los alcances del término para referirse a las producciones literarias de diferentes épocas y enmarcadas por tradiciones literarias de diferentes países y culturas, han suscitado múltiples reacciones críticas, proponiendo por un lado posibles definiciones de lo que sería un “género fantástico” o explicando por otro lado el funcionamiento de sus efectos más allá de los límites de un género específico².

¹ Los postulados de Tzvetan Todorov, en su Introducción a la literatura fantástica (comentados más adelante), constituyen el ejemplo paradigmático de un intento por definir los límites del “género” fantástico. Por otro lado, la Antología de la literatura fantástica, antologizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, que ha gozado de gran popularidad a lo largo de siete décadas, se aleja de consideraciones teóricas precisas que informen el criterio de selección de los textos.

² En la década de 1960, el teórico francés Louis Vax ya había renunciado a definir lo fantástico. Lo mismo ocurre más recientemente con críticos como Roger Bozzeto y

El presente estudio se propone profundizar en el análisis de la configuración de lo fantástico en el Perú, es decir aproximarse a la manera en la que una forma particular de narrar, que se desarrolló originalmente en Europa en un momento específico de su historia, se adapta a otro contexto cultural y literario. Si bien el estudio de lo fantástico peruano se ha mantenido relegado con respecto al del realismo literario, en años recientes se ha emprendido una revisión crítica que pretende iluminar áreas de la historia literaria que se habían mantenido a oscuras. Esta revisión frecuentemente ha consistido en el rescate bibliográfico, sin duda fundamental, de los textos fantásticos producidos en el Perú y que la crítica ha obviado de forma recurrente durante más de un siglo y medio. Otra tendencia reciente ha sido la de investigar la importancia de lo fantástico en autores canónicos, muchas veces considerados como exponentes del realismo literario.

No es el propósito de esta investigación enfocarse en la producción de autores que habrían sido marginados por parte de la crítica, sino en los relatos fantásticos de dos autores considerados canónicos y representativos del interés por el “género” en el Perú: Clemente Palma y Julio Ramón Ribeyro³. Sus obras se desarrollan en dos momentos distintos de modernización de las letras peruanas —que quizás marcan respectivamente el inicio y la consolidación de un proceso de incorporación de influencias extranjeras en la narrativa nacional— y podríamos decir que en su narrativa es posible identificar dos etapas diferentes de aclimatación⁴ de lo fantástico en el Perú. Asimismo, sus formas

Arnaud Huftier, como puede verse en el libro publicado en 2004 bajo el título de Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature (Las fronteras de lo fantástico. Aproximaciones de lo impensable en literatura).

³ Elton Honores escribe por ejemplo que el consenso en los estudios literarios peruanos es que lo fantástico no existe en este país o que se limita a dos figuras: Clemente Palma y Julio Ramón Ribeyro (2010, 18).

⁴ El uso de la palabra “aclimatación” en el presente estudio designa un proceso de arraigo de lo fantástico al interior de una tradición literaria, y se refiere tanto al aspecto

de abordar este tipo de literatura pueden asociarse con dos configuraciones distintas de la literatura fantástica: lo fantástico tradicional y lo fantástico moderno⁵.

Antes de comentar la obra de estos autores peruanos, se propone una revisión histórica del desarrollo de lo fantástico literario en Europa durante el siglo XIX así como un apartado dedicado específicamente a su desarrollo en España e Hispanoamérica durante ese periodo. Asimismo, se discuten las diversas teorías sobre lo fantástico, la consideración de una configuración de este tipo de literatura propia al siglo XIX y su evolución durante el siglo XX. Finalmente, se revisan las teorías enfocadas en lo fantástico Hispanoamericano antes de presentar un panorama del estudio de sus manifestaciones en la literatura peruana.

La segunda parte del estudio se concentra en las manifestaciones de lo fantástico en la obra de Clemente Palma, un autor considerado durante mucho tiempo como el iniciador de este tipo de literatura en el Perú⁶. Esta sección propone un análisis de los relatos publicados en sus dos libros de cuentos, así como de aquellos que aparecieron en la prensa y que el autor no recopiló en un volumen específico. El estudio se realiza desde las teorías de lo fantástico pero también se discuten lecturas formuladas desde otras líneas de interpretativas.

La tercera sección se concentra en los relatos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro, enmarcados por las innovaciones técnicas y temáticas propias a la producción literaria de la llamada “generación del cincuenta”. En esta parte, se revisan las lecturas

lingüístico como a las particularidades temáticas que adopta lo fantástico en el Perú, así como la forma de su integración a la poética de los autores estudiados.

⁵ El uso de estos términos no pretende ocultar los problemas que acarrea la postulación de una ruptura radical entre ambas formas de lo fantástico, como se describe en el apartado 1.4. Sin embargo, los términos son funcionales y aluden, en términos muy generales, a una escritura fantástica realizada a la sombra de Hoffmann y Edgar A. Poe, y a otra que integra la influencia de Kafka y de Borges.

⁶ Lo cual explica por qué una revista peruana, de reciente aparición y dedicada a la literatura fantástica, lleve por título Clemente.

críticas enfocadas en la vertiente fantástica de su narrativa, se analiza los textos considerados fantásticos según los criterios expuestos en el primer capítulo y se propone una visión de lo fantástico ribeyriano que integra esta faceta de su producción creativa a su poética general.

Finalmente, se plantea que las obras de Clemente Palma y de Julio Ramón Ribeyro, de manera distinta y en dos momentos diferentes de la historia literaria del Perú, reiteran una visión de la literatura fantástica como tipo particular de escritura hipertextual, o como una literatura en segundo grado, que, ya sea de forma explícita o implícitamente, deriva de esta particularidad sus efectos. Este aspecto podría corresponder a una definición general de lo fantástico como forma específica de referir el carácter desestabilizador de lo literario cuando este actúa en la experiencia de la realidad.

I – Lo fantástico

1.1 Una Historia de lo fantástico.

Resulta complicado proponer la periodización de un tipo de literatura sin antes definir los límites que lo configuran. Las particularidades textuales y posibles clasificaciones temáticas de aquello que, según el crítico francés Antoine Faivre, “más que un género propiamente dicho, es un procedimiento de escritura, un tipo de relato” (mi traducción de Faivre 1991, 15), serán consideradas más adelante. En un primer momento, en términos generales y siguiendo las propuestas de Faivre en su prólogo a las actas del Coloquio de Cerisy de 1989 (publicadas bajo el nombre de La littérature fantastique), es preciso considerar dos tendencias extremas en las aproximaciones hacia la literatura llamada “fantástica”: una tendencia “expansionista”, la cual le da al término un sentido amplio, que considera como parte del género todo texto que tematice lo sobrenatural, que involucre un misterio o una especulación imaginativa de orden científico (como por ejemplo algunas formas de la ciencia ficción); y otra tendencia “aislacionista”⁷, que lo limita a aquellos textos producidos durante el llamado “período clásico” del género, y que tiene lugar desde fines del siglo XVIII hasta principios del siglo XX en Europa (Faivre 1991, 11). Aunque ambas tendencias acarreen problemas teóricos, debido, en el primer caso, a su falta de límites claros y, en el segundo caso, a su excesiva rigidez, es preciso recordar que la idea de un “período clásico” se relaciona con condiciones históricas y socio-culturales que constituyen el contexto particular en el cual aparece, en Europa, una forma específica de narrar y desarrollar temas que se vinculan, en un mismo plano, tanto con las diversas tradiciones míticas y religiosas como con una concepción de la realidad racionalista y positiva.

⁷ Faivre emplea los términos “expansionniste” e “isolationniste”.

Encontramos una pista interesante en un texto de Charles Nodier publicado originalmente en 1830 y en el cual declara:

“Si el espíritu humano no se complaciera aún con vivas y brillantes quimeras, cuando ha tocado todas las repulsivas realidades del mundo verdadero, *esta época de desencantos* sería presa de la más violenta desesperanza, y la sociedad expondría la espantosa revelación de la necesidad unánime de disolución o suicidio” (mi traducción de Nodier 1989, 15) (énfasis mío).

Desde fines del siglo XVIII, las historias constituidas alrededor de esas “vivas y brillantes quimeras”, a las cuales Nodier se referiría algunas décadas más tarde, se empezaban a publicar en Alemania, Francia e Inglaterra. La novedad de estos relatos, y de las situaciones expresadas en ellos, no se reducía a la representación de sucesos sobrenaturales. La cita de Nodier demuestra que desde muy temprano en su configuración, la literatura fantástica fue entendida como producto del “espíritu” de un nuevo tiempo, es decir, como escribiría más tarde la crítica Irène Bessièrre, como una literatura que “refleja bajo el aparente juego de la invención pura, las metáforas culturales de la razón y del imaginario comunitario [de una época]” (mi traducción de Bessièrre 1974, 10). La reflexión de Nodier transmite la idea de que aquellos textos que tematizan lo inexplicable, representan, de una forma particular, una situación histórico-social determinada: un cambio de paradigma cultural. Más aún, el uso que Nodier hace de la palabra “desencanto” podría también entenderse como referencia a un proceso a partir del cual lo maravilloso deja de funcionar, en este caso, como forma de explicación de los fenómenos en el mundo.

Si, al referirnos a lo fantástico, consideramos la práctica de representar elementos, situaciones y personajes que se vinculan con lo sobrenatural (entendido como atributo de una fuerza que escapa a la comprensión científica y a las leyes de la

naturaleza⁸), entonces lo fantástico puede encontrarse en los textos provenientes de diversas mitologías y su recuperación en las tradiciones clásicas, griegas y latinas, sin mencionar las tradiciones no occidentales, todos ellos existentes antes del siglo XVIII y el inicio del “periodo clásico” de lo fantástico. Desde una perspectiva más restrictiva, Antoine Faivre ha intentado distinguir, en su “Génesis de un género narrativo, lo fantástico (ensayo de periodización)”, diferentes etapas en la configuración de los relatos que comúnmente llamamos “fantásticos”. De manera general, el crítico francés habla de una primera etapa, la de los “Ancestros y prematuridad de lo fantástico” (mi traducción de Faivre 1991, 16), durante la cual los rastros de su configuración no se encontrarían en todas las referencias a lo sobrenatural, sino sólo en aquellas que se alejan de la función moral de lo “maravilloso religioso” —entendido como las narrativas que representan una sobrenaturaleza derivada de la tradición religiosa, generalmente con una finalidad evangelizadora— y reflejan más bien la intención de generar reacciones diversas en sus receptores como, por ejemplo, la de entretener a través de efectos destinados a causar miedo⁹.

A fines de esta primera etapa (es decir hacia 1750) se establecen algunos de los tópicos precursores de lo fantástico, los cuales se mantendrán vigentes y seguirán siendo desarrollados entre el siglo XVIII y el XIX. Faivre distingue entre ellos: las historias de “retornantes”¹⁰ o aparecidos, aquellos personajes que vuelven del más allá, que cruzan en sentido inverso la frontera entre la vida y la muerte; los cuentos de hadas, escritos

⁸ En este caso, se usan los términos de “lo real” y “lo sobrenatural” como se entienden en la modernidad y no como se utilizaban en el siglo XVIII.

⁹ En su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Adolfo Bioy Casares se refiere a los “precursores” (7) de la literatura fantástica: “en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel, en el siglo XVI, a Rabelais, en el XVII a Quevedo; en el XVIII, a De Foe y a Horace Walpole, y en el XIX, a Hoffmann” (7). El autor argentino no especifica la razón por la cual considera a Hoffmann un precursor y no el iniciador del género, consideración que sí merece por parte de la gran mayoría de críticos.

¹⁰ Mi traducción del término “Revenants”.

fundamentalmente por y para la aristocracia europea; “Las mil y una noches” que responden a un gusto europeo por lo oriental y suscitan un gran número de imitaciones; “la poesía del miedo, de la noche y la tumba” (mi traducción de Faivre 1991, 17) desarrollada principalmente en Inglaterra; y los textos y documentos que relatan los procesos de brujería. El desarrollo de estos tópicos y su presencia, tanto en los textos de la ilustración como en las literaturas populares de la época, reflejarían una situación de desacralización progresiva de los temas vinculados con lo sobrenatural.

Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se enfrenta a un cambio de paradigma, una de cuyas manifestaciones más significativas se ve reflejada en el trabajo de los enciclopedistas. A partir de ese momento, “se precipita un desarreglo de las relaciones codificadas entre naturaleza y sobrenaturaleza, [las cuales] tienden a volverse antinómicas” (Faivre 1991, 18). Esta etapa está enmarcada y tal vez definida por la secularización y el principio de la laicidad, que acarrearán el nacimiento de una nueva visión del mundo. El cambio corresponde a los inicios de la modernidad, entendida, siguiendo una explicación de Roger Bozzetto y Arnaud Huftier, como la “ruptura en el ‘paradigma’ a la vez conceptual, técnico y sensible que tiene lugar con la primera revolución industrial” (mi traducción de Bozzetto & Huftier 2004, 8)¹¹. Los primeros pasos de lo fantástico se dan entonces en simultáneo a la crisis de la fe religiosa, es decir en un periodo en el que lo “maravilloso religioso” deja progresivamente de ser considerado como una verdad indiscutible, o aun como un relato verosímil.

La literatura gótica, precursora directa de la literatura fantástica, aparece en 1764 con The Castle of Otranto. A Gothic Story de Horace Walpole. Sus historias remiten al pasado medieval, símbolo de otra era: la del tiempo mítico de los castillos, calabozos y

¹¹ En la misma línea, en su libro Las palabras y las cosas, Michel Foucault describe la modernidad como una discontinuidad en la “*episteme* de la cultura occidental” (2003, 7).

monasterios en los cuales transcurren eventos sobrenaturales¹². Según Roger Bozzetto, “los textos góticos son textos que ponen en escena la lucha del hombre y de su deseo contra los decretos del dios cristiano (o del diablo) y que muestran al hombre industrial en lucha contra el antiguo mundo agrario y aristocrático sostenido por la religión” (mi traducción de Bozzetto 2001-2002, 73). De esta forma, en la literatura gótica se recuperan temas como el satanismo con la intención de generar una reacción emocional (y ya no moral) en los lectores, vinculándolos con los efectos de un contexto ideológico cambiante, proponiendo una visión crítica y emancipando progresivamente los personajes derivados de la tradición religiosa de la configuración que los textos sacros disponían para ellos.

Así es como va estableciéndose una estética independiente de la noción de verdad, y el texto se va alejando de sus funciones didáctica y mimética. Pero a pesar de este alejamiento, la literatura fantástica probablemente no habría existido como la conocemos si no fuera justamente por el nacimiento del realismo literario: el sometimiento de la letra a una motivación mimética. David Gravier, en su introducción al texto clásico de Nodier, Du fantastique en littérature, escribe:

“El cuento fantástico, estética históricamente fechada, casi siempre ha sido el fruto de una preocupación realista . . . No, por supuesto, la realidad tal y como es, sino tal y como es fantaseada por un espíritu asediado por la conciencia de su propia inanidad” (mi traducción de Gravier, 5).

¹² El artículo de Robert Miles, “Gothic”, en The Oxford Encyclopedia of British Literature, subraya además el sentido político de la obra de Walpole, y de la novela gótica en general, como una crítica codificada de la monarquía por derecho divino. Más adelante, en la sección dedicada a la obra de Clemente Palma, veremos que el uso del término “gótico” puede ser problemático, pues su definición teórica, como género literario, invade a veces el ámbito de lo fantástico.

Esto explica que el desarrollo de lo fantástico (tradicional), que según Antoine Faivre ocurre entre 1824 y 1914¹³, se inicie en simultáneo al apogeo del realismo antiromántico. Para la crítica norteamericana Rosemary Jackson, esto se debería a que “lo fantástico existe como lo interior, o como el lado subrepticio, del realismo, oponiendo a las formas cerradas, monológicas de la novela, estructuras abiertas y dialógicas, como si la novela hubiese permitido el surgimiento de su opuesto, de su reflejo irreconocible” (mi traducción de Jackson 2003, 25). La literatura realista, destinada a la representación, mimética y contextualizada, de la realidad (siguiendo una definición de “realidad” racionalista o positivista), suministra el escenario en el cual podrá irrumpir el elemento fantástico. Y es que, como apunta el crítico francés Roger Caillois, para que un texto sea fantástico “conviene acumular primero las pruebas circunstanciales de la veracidad del relato inverosímil” (mi traducción de Caillois 1996, 22). Sin el desarrollo de una forma de representación textual de lo cotidiano (de un cotidiano desconectado de lo sobrenatural, entendido tanto a partir de la experiencia empírica como de las leyes de la ciencia) lo fantástico no habría podido desarrollarse como tal. Pero esta relación entre lo fantástico y el realismo refleja también “dos sentimientos contradictorios y simultáneos: la fe en el progreso y el horror del progreso” (Faivre 1991, 27). El texto de Nodier, citado más arriba, expresa esta contradicción y la consecuente desestabilización de las ideas que organizan la visión del mundo¹⁴.

El crítico francés Jean Fabre explica que lo fantástico “traduce la situación esquizofrénica del hombre moderno presa del desgarramiento producido por las exigencias y los límites de la razón frente a la mentalidad mágica remanente” (mi

¹³ Por su lado, Roger Caillois asegura que las obras maestras de lo fantástico se producen entre 1820 y 1850 (Caillois 1966, 16).

¹⁴ Esta idea también es expresada por el poeta Charles Baudelaire en su ensayo de 1855 sobre la obra de Edgar A. Poe, cuando escribe: “Le progrès, cette grande hérésie de la décrépitude” (592) (“el progreso, esa gran herejía de la decrepitud”).

traducción de Fabre, 44). Para él, lo fantástico refleja la crisis de la visión del mundo que acarrea la modernidad en tanto pone de manifiesto el encuentro de dos formas de experimentar la temporalidad: el tiempo de la historia frente al tiempo mágico, que Fabre describe como dos ejes: “horizontal” y “vertical” (Fabre 1991, 45) respectivamente. Más allá de una simple dicotomía entre lo racional y lo irracional, el sistema que propone Fabre funciona al interior mismo de los discursos históricos, científicos y míticos, ya que los tres pueden implicar una comprensión del tiempo tanto horizontal como vertical. Por ejemplo: en el mito la experiencia empírica, “horizontal”, es sobre-valorada como fuente de conocimiento, mientras que el pensamiento histórico vincula las experiencias de una forma abstracta, muchas veces “vertical”.

La secularización no es entonces sólo ruptura y oposición, implica también la contaminación mutua de los discursos, por ejemplo, la recuperación de los métodos científicos para entender lo sobrenatural. Asimismo, “en el dominio de lo religioso, se trata de dar a la fe un contenido racional, o aun científico, lo cual contribuye a acercar suficientemente lo sobrenatural de la vida cotidiana como para que se encuentren en una oposición estéticamente creadora” (Faivre 1991, 28). La secularización pone en crisis la idea de sentido, deja un vacío ahí donde se ubicaba la religión como espacio de las verdades. Ese vacío es el que permite que la literatura fantástica recupere una concepción de lo sagrado como categoría específica de la experiencia humana, alejada de la ética o de la razón: lo numinoso. Louis Vax explica que, al hablar de lo numinoso, nos referimos a una categoría afectiva, vinculada a la experiencia sensible que se manifiesta ante lo sagrado. Lo numinoso se distingue entonces de lo sobrenatural, ya que este último constituye una categoría proveniente de especulaciones intelectuales (Vax 1979, 20). Así, “Lo numinoso no está ligado a una creencia, por ello su uso [es] posible sin ninguna referencia doctrinal” (Faivre 1991, 28). En esta línea, lo fantástico

responde a la crisis de lo metafísico, supliéndolo muchas veces por el ideal de la experiencia estética (Faivre 1991, 30) y por una vinculación tácita entre esta y el presentimiento de lo numinoso.

En Francia, el uso de la palabra “fantastique” como sustantivo que remite a cierto tipo de literatura, aparece en 1828, a partir de la traducción de Phantasiestücke in Callot Manier (Fantasías a la manera de Callot, conjunto publicado originalmente en 1814) de E. T. A. Hoffmann y es utilizado, durante la década de 1830, alternativamente junto al término “Hoffmannien”¹⁵ (Faivre 1991, 25). Es también durante esta década que se desarrolla en Europa un nuevo tipo de interés por lo sobrenatural, marcado por los adelantos de la ciencia, las teorías del magnetismo animal, de la hipnosis (desarrollada en 1843), el estudio de las patologías mentales, sus mecanismos de desequilibrio de la realidad; así como el ocultismo y el espiritismo. El personaje del diablo, en las literaturas fantásticas europeas, cede progresivamente ante la presencia de otro personaje, el científico acechado por la locura, o por personajes ilustrados que reflejan un amplio dominio de los conocimientos históricos y científicos de la época (el ejemplo paradigmático es El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de J. L. Stevenson, publicado en 1886). Pero los temas sustraídos de la tradición religiosa se mantienen, sobre todo en los países en los que el “escepticismo está hecho de represión más que de superación de la creencia” (Faivre 1991, 35). Tal es, sin duda y como se verá más adelante, el caso en el mundo hispánico.

Se configura así un escenario en el cual se promueve una visión racional, materialista, del mundo, que coincide con el desarrollo de las burguesías capitalistas, pero cuyo discurso no puede aprehender la totalidad del “misterio”. En ese intersticio de la modernidad, aparecen discursos pseudo-científicos, como por ejemplo el ocultismo y

¹⁵ Que podríamos traducir por “Hoffmanniano”.

el espiritismo, doctrinas que asumen la posibilidad de comunicarse con el mundo de los espíritus o que consideran la existencia de poderes velados ante la percepción normal. La crítica francesa Nelly Emont explica que el ocultismo se compone de dos aproximaciones: la primera “de esencia psicológica, [que] va a acentuar la noción de inconsciente, y la segunda [que] intentará de alguna forma captar científicamente un universo paralelo del cual el inconsciente, precisamente, le parece ser una de las manifestaciones perceptibles” (mi traducción de Emont, 138). El ocultismo se presenta como un espacio de búsqueda de la verdad encubierta por los discursos encontrados durante la crisis cultural de la modernidad. Esta verdad se ubicaría del lado de lo metafísico. Emont explica que, en este contexto, para los escritores del ocultismo, “los vampiros, las hadas, las sílfides u otras fantasías no son más que el rostro ingenuo de una intuición justa pero privada de la distancia de la madurez intelectual a la cual el ocultismo se propone llevar al mundo” (153). El tema es recuperado por los escritores de lo fantástico pero también en la novela policial, que aparece, en su configuración moderna, durante la segunda mitad del siglo XIX. Sherlock Holmes es, por ejemplo, un personaje que, consciente del interés por lo oculto que permea su sociedad y que permite que se justifiquen crímenes aludiendo causas sobrenaturales, se propone resolver los enigmas que le son asignados a través de un procedimiento lógico y racional: rastrear las pistas del crimen o misterio. Por otro lado, los textos fantásticos se distinguen de esta forma de tematizar lo oculto, al resistirse a una resolución lógica del enigma propuesto. Los personajes de estos textos fallan al intentar resolver de forma racional los misterios a los que son confrontados. Sin embargo, la novela policial comparte con lo fantástico la idea de los indicios, los rastros que remiten a un misterio.

Cabe resaltar igualmente la importancia, para la configuración de estos dos tipos de literatura, del desarrollo de la prensa moderna durante esta misma época, la cual no

sólo publica crónicas que, a través del uso de la primera persona, se presentan como testimonios comunicados por los testigos de diferentes sucesos (un recurso recuperado por el cuento fantástico y de misterio), sino que además incorpora la creación de cuentos por entrega, destinados específicamente a los periódicos y que motivan una gran producción de textos cortos y efectistas¹⁶.

Regresando a la noción de indicio: durante el siglo XIX nace la idea de que seguir las pistas puede funcionar como mecanismo para remontar hasta el origen de los misterios ubicados en la psiquis humana. El siglo XIX es pues el siglo de las exploraciones de la psicología. Si para el ocultismo, ciertos personajes constituyen representaciones simbólicas de un orden superior intuido por el inconsciente; en el estudio clínico de la psiquis humana, se intenta dar sentido a lo inexplicable, vinculándolo a la expresión de patologías o, más tarde y a partir del desarrollo del psicoanálisis, a la expresión de deseos específicos reprimidos que se manifiestan a través de síntomas en los comportamientos y en las personalidades. Por su lado la literatura fantástica procede de forma distinta ante el misterio, ya que, al seguir las pistas e indicios, no se suele llegar una solución o comprensión sino más bien a una sensación de angustia causada por la imposibilidad de resolver el enigma (Faivre 1991, 31).

Lo fantástico nace así en un contexto en el cual la cotidianeidad se transforma, reaccionando a la crisis cultural que significa la secularización de la sociedad, incorporando los resultados de la investigación científica, asumiendo los cambios que implican los progresos de la tecnología y que se sienten en el día a día. Asimismo, la

¹⁶ Monserrat Trancón Lagunas (1997) y David Roas (2006a) resaltan por ejemplo la importancia de la prensa como espacio de publicación de relatos fantásticos en España durante el siglo XIX. De igual manera, y como dan cuenta los estudios de Gonzales Vigíl (1992) y Honores (2010), la prensa es un espacio fundamental para la publicación de cuentos fantásticos en el Perú durante los siglos XIX y XX.

aparición de los discursos pseudo-científicos que intentan copar con la sensación de ausencia dejada por la secularización, coexiste con la profundización de las investigaciones sobre la psiquis humana. A ello se suma una renovada conciencia de la existencia de pueblos y tradiciones no occidentales, sujetos a otras creencias, deudores de otro pasado. Este nuevo interés por lo exótico proporciona un ambiente, un espacio tangible y racionalizable, donde se supone que lo inimaginable podría acontecer pues, como ha escrito Ana María Morales:

“en el terreno de lo exótico todo es posible, pero naturalmente, el hecho de que nosotros no conozcamos el funcionamiento de las normas de una realidad lejana no rebaja su status de existencia ni de normalidad, únicamente restringe su campo de acción a los márgenes en que se sitúa el lugar donde ese comportamiento o fenómeno es natural” (52).

La etnografía se convierte, a mediados del siglo XIX, en una forma de incorporar al pensamiento europeo lo que se encuentra en los límites de la cultura occidental (y más allá de esos límites). Sus “descubrimientos” se exhiben junto a las “maravillas” del progreso científico en las exposiciones universales de París, de Londres y otras capitales de Occidente. Ahí se colocan los fetiches de pueblos lejanos, objetos que supuestamente contienen espíritus o poderes mágicos, a los cuales ciertas culturas (consideradas como arcaicas o primitivas) rendían culto. Tras su aparición inicial, y frente a la crisis cultural de la modernidad, en un presente que se opone al pasado del tiempo mágico, el “fetiche” adopta nuevos sentidos.

La transformación de los objetos en mercancía, a partir de la revolución industrial, establece un nuevo “carácter fetiche de la mercancía”, como apunta Karl Marx en El Capital. En su lectura de esta idea de Marx, el filósofo italiano Giorgio Agamben explica cómo el valor de intercambio, al suplantarse el valor de uso de los

objetos, conduce a “la transfiguración de la mercancía en *objeto feérico*” (mi traducción de Agamben 1998, 75 énfasis del autor), doble objeto en tanto es a la vez un objeto utilizable y un contenedor de valor, es un bien físico pero inmaterial o abstracto, destinado a la acumulación o al intercambio (Agamben 1998, 74). Del goce vinculado al uso de un objeto se ha pasado al goce de la acumulación de su valor. Apropiarse de lo real, bajo esta luz, implica apropiarse igualmente de ese aspecto inmaterial de los objetos, de su carácter fantasmático. La modernidad se configura entonces también a través de la transformación de la forma de concebir los objetos y así, “el malestar del hombre ante los objetos que él mismo ha reducido a ser ‘apariencias de cosas’ se traduce . . . por la sospecha de que lo inorgánico puede animarse y por la revocación en duda del vínculo que une toda cosa a su forma, toda criatura a su ambiente familiar” (Agamben 1998, 92 nota al pie de página). Conscientes de estas transformaciones, los escritores de lo fantástico expresan, durante el siglo diecinueve, el problema de esta nueva relación con los objetos en un mundo que ya no reconocen: en sus relatos, las estatuas y las pinturas se animan, los relojes anuncian la presencia de los fantasmas, los carruajes son impulsados por fuerzas misteriosas.

Más tarde el psicoanálisis entenderá el fetichismo como la fijación sobre un objeto al cual se asigna una carga sexual (según Freud, el objeto fetiche funcionaría como sustituto del pene materno, y reflejaría así el miedo a la castración). También bajo esta luz, el objeto fetiche es a la vez real e irreal: “en tanto presencia, el objeto-fetiche es algo concreto, y aun tangible; pero en tanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, ya que remite continuamente más allá de sí mismo hacia un objeto que nunca puede ser poseído en realidad” (Agamben 1998, 68). El tema del fetiche será recurrente en la literatura fantástica, así como en la poesía

precursora del decadentismo¹⁷: las obsesiones de los personajes concentradas en un detalle de la fisonomía de una persona (El ojo del viejo en el “Corazón delator” de Edgar Allan Poe, el detenimiento en las descripciones de los cabellos femeninos en Baudelaire), los coleccionistas de libros (aquellos que lo convierten en un fetiche), el tema del talismán (“La pata de mono” de W. W. Jacobs), etcétera.

La cotidianeidad en la que se desarrolla lo fantástico se nutre de una nueva relación con los objetos y con la realidad en general. Se trata de una cotidianeidad “consintiente” (104), para retomar el término propuesto por el crítico italiano Stefano Lazzarin al referirse al hecho de que el fantasma “nace en un espacio y un tiempo ya fantasmáticos” (mi traducción de Louis Vax citado en Lazzarin 2001-2002, 104). Según esta aproximación, lo fantástico no irrumpiría en la cotidianeidad de imprevisto, sino que esta última ya posibilitaría la irrupción. Es interesante notar que el nacimiento del espiritismo es contemporáneo a la publicación del Manifiesto comunista de Karl Marx (Faivre 1991, 33). Ambos marcan, así como el desarrollo del estudio científico de la psiquis humana, el espíritu del tiempo que inaugura el período clásico de lo fantástico.

1.2 Lo fantástico en España e Hispanoamérica durante el siglo XIX

La producción de textos fantásticos escritos en castellano durante el siglo XIX ha sido relegada a un segundo plano, si comparamos su estudio con el de las literaturas fantásticas de Alemania, Francia y del mundo anglosajón. E. T. A. Hoffmann,

¹⁷ Tras la muerte de Baudelaire en 1867 y durante las tres últimas décadas del siglo XIX, se configura una tendencia poética de la decadencia. Lo decadente, término referente al declive de una civilización, se adopta en aquel momento como calificativo de una condición individual. El decadentismo resalta el deterioro del individuo en la sociedad moderna, oponiéndose a la idea de un progreso positivo (“Décadence” en Le dictionnaire des littératures de la langue française, Paris: Bordas, 1984: 639).

Théophile Gautier, Edgar A. Poe, Guy de Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam, J. L. Stevenson y Henry James se encuentran entre los maestros del género y su presencia es indispensable en cualquier recopilación de textos fantásticos decimonónicos. Frente a la producción de estos autores, los escritos fantásticos en España e Hispanoamérica han sido considerados como menores y resumidos como la reproducción poco original de los temas y efectos desarrollados al interior de otras tradiciones literarias, salvo en casos excepcionales como por ejemplo las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer o los escritos de la argentina Juana Manuela Gorriti¹⁸. Críticos como Antoine Faivre han justificado esta omisión aseverando que “España está poco representada [en esa época], sin duda por causa de una falta de distanciamiento y de humor” (Faivre 1991, 36).

Frente a este vacío, investigaciones recientes han intentado profundizar el estudio de lo fantástico en España e Hispanoamérica durante el siglo XIX y demostrar el interés suscitado por este tipo de textos, representado tanto en las producciones locales como en las frecuentes traducciones de los autores más importantes del género, las cuales se multiplican exponencialmente desde 1830¹⁹. En esta línea, críticos como David Roas aseveran que los relatos fantásticos también habrían gozado de gran popularidad en España a lo largo del siglo XIX. Además del “relato fantástico inspirado en las creaciones de Hoffmann y de Poe” (Morillas 1997, 31), que Roas designa como la categoría de lo “hoffmaniano” (2006a, 158), también se habrían cultivado otras formas de lo fantástico, como “lo legendario [y] lo gótico” (Roas 2006a, 158), que

¹⁸En sus "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", el escritor argentino Julio Cortázar considera que "los antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata son escasos y en general amorfos; [sin embargo] se salvan los nombres de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) . . . y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), cuyos textos pasan sin exceso por todas las variantes de lo gótico" (nota 1, 146).

¹⁹ Sobre este punto, cabe mencionar publicaciones como Hoffmann en España. Recepción e influencias y De la maravilla al horror de David Roas, así como el compendio Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa española (1868-98), editado por Marta Giné y Solange Hibbs.

reflejarían que, en España, “los relatos fantásticos publicados en este período recorren todo el amplio espectro de lo sobrenatural” (Roas 2006a, 158).

La influencia de otras literaturas europeas coexiste con un tipo de tematización de lo fantástico arraigada en las tradiciones populares hispánicas. Así, la variedad de denominaciones con las que se identifican a los cuentos fantásticos de este tipo publicados en la prensa española, darían cuenta de esta especificidad: “cuentos de viejas”, “consejas”, “tradiciones de brujas”, “cuentos de lugar”, “historias fantásticas” y “leyendas” (Trancón Lagunas 2002, 192). Si lo fantástico florece en las literaturas germánicas, anglosajonas y francesa, las literaturas hispánicas integran algunos de sus temas y efectos, adaptándolos al contexto ideológico particular de su lugar de producción. Los cuentos fantásticos publicados en revistas y periódicos de España darían cuenta del gran interés suscitado por los temas de lo inexplicable y su recuperación y difusión en la prensa española (véase Trancón Lagunas 1997 y Roas 2006a). De igual manera, en Hispanoamérica, y en particular en el Río de la Plata, la prensa constituye el espacio privilegiado para la difusión de este tipo de relato, pero muchos de los cuentos fantásticos publicados por estos medios durante la primera mitad del siglo XIX carecen de firma (Trancón Lagunas 2002, 197), lo cual dificulta el estudio de su evolución. Por otro lado, la crítica se ha preocupado por encontrar recurrencias temáticas. En este contexto, lo fantástico en castellano discriminaría entre los tópicos “clásicos” para incorporar aquellos que se vinculan con las particularidades culturales de su lugar de producción. Enriqueta Morillas ha notado que “el relato de los que retornan del más allá parece interesar especialmente a los narradores peninsulares” (33). Esta particularidad reflejaría una realidad socio-cultural en la cual se mantiene una necesidad de, o por lo menos un profundo interés por, todo aquello que se vincule con el mundo religioso. La vida después de la muerte se presentaría, durante la segunda mitad

del siglo XIX, como el tema predilecto que define tanto las traducciones de los textos fantásticos desde otros idiomas, como los textos producidos en la península. La crítica española Marta Giné Janer explica esta tendencia indicando que:

“El interés –y la paradoja- de lo fantástico es que restituye a las creencias una apariencia de verdad. Así podemos hablar de una escritura fantástica con una función didáctica y edificante: evocar lo sobrenatural en su relación con la vida después de la muerte es una manera de mantener el equilibrio entre fe y materialismo” (247).

El tema del más allá es el tema de las fuerzas sobrenaturales interviniendo en el mundo de los hombres, y puede ir acompañado de un discurso moralizador. Giné Janer resalta la importancia que, en este contexto, se le da a los temas del ángel, del demonio y del doble, este último fácilmente asociable a la idea de la dualidad latente en el ser humano, un tema fundamental del catolicismo.

La predilección por estos temas funcionaría en detrimento de otros tópicos ya establecidos en lo fantástico. De esta forma, las traducciones y la producción de historias basadas en temas como el de una ruptura o viaje en el tiempo, así como lo “fantástico arqueológico” (que pone en relación el evento fantástico con los descubrimientos de objetos, o la aparición de seres pertenecientes a la antigüedad clásica), serían poco comunes en España e Hispanoamérica a fines del siglo XIX (Giné Janer 1997, 246). Una explicación de este fenómeno apunta a que, más allá de la efectividad de los mecanismos eclesiásticos de censura, la religiosidad hispánica habría constituido un filtro, por no decir un obstáculo, con respecto a los temas de lo fantástico. Trancón Lagunas resalta por ejemplo el hecho de que en las narrativas fantásticas peninsulares, “la supuesta alteración del orden establecido, producida por la irrupción de lo fantástico, se convierte . . . en una “transgresión justiciera” encaminada a

corregir o castigar una mala acción . . . [es decir que se trata de] una representación moralista del mundo” (1997, 21). Por su lado, David Roas considera pertinentes estas afirmaciones solo en lo que respecta a los “cuentos legendarios fantásticos”, es decir aquellos textos que “desarrollan una leyenda tradicional o que imitan dicho género popular” (2006a, 159). Según Roas, lo fantástico en España también existiría en otra línea, la de lo “hoffmaniano”, caracterizado por la “interiorización de lo fantástico, mayor realismo y, unido a esto, ambientación en el mundo contemporáneo del lector” (2006a, 175), que sigue las convenciones establecidas por la literatura de E. T. A. Hoffmann y que relaciona lo fantástico con “[el] sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad” (Roas 2006a, 176). Esta tendencia se alejaría de la visión moralista cuya recurrencia Trancón Lagunas defiende como característica de lo fantástico español del siglo XIX.

Por otro lado, en la Hispanoamérica decimonónica, es en el Río de la Plata donde la literatura fantástica goza de mayor popularidad. Enriqueta Morillas ha subrayado el interés que las teorías y doctrinas del espiritismo suscitan en esta región durante la época; una característica también notada por el crítico francés Paul Verdevoye, quien explica que dicho interés es particularmente notorio a partir de 1870, año en el que se constituye una sociedad espiritista en Buenos Aires (Verdevoye 1980, 285).

El fin de siglo está marcado por una necesidad de aprehender la realidad a través de los discursos del progreso que, en América Latina, se identifican con aquellos producidos desde Francia y el mundo anglosajón, motivando un rechazo más o menos explícito de la tradición hispánica²⁰. Los discursos interpretativos dominantes²¹

²⁰ Los textos de Leonor Arias Saravia, “Hitos en la exaltación y la descalificación del modelo español”, y N. M. Flawiá de Fernández, “La literatura argentina de los siglos XIX y XX: de la hispanofobia a la hispanofilia”, publicados en las Actas del XXIX

proviene de esa Europa y se oponen al tradicionalismo español. Mas no se puede renegar totalmente de una influencia cultural de tres siglos, focalizada en gran medida en la evangelización y el adoctrinamiento religioso. La iglesia mantiene una influencia significativa y “el interés científico por los fenómenos de la psicología y la parapsicología coexiste con el religioso por las doctrinas ocultistas y genera una literatura que establece su interés estético” (Morillas 1997, 38). Estas constataciones han contribuido a que parte de la crítica considere que la particularidad de lo fantástico en el mundo hispánico es que, a diferencia de su manifestación en otras tradiciones literarias, no refleja un discurso subversivo “ni desde un punto de vista aristocrático (añorante del poder perdido), ni desde un punto de vista revolucionario (deseoso de minar los pilares tradicionales)” (Trancón Lagunas 1997, 21). Este más bien rehabilitaría, aprovechando el interés por lo insólito, la vigencia de las temáticas asociadas con la tradición religiosa.

No obstante, investigaciones recientes han abierto camino para una apreciación más profunda de los temas desarrollados durante el siglo XIX por la literatura fantástica en español. La misma Trancón Lagunas propone por ejemplo que, en el mundo hispánico, la mayoría de los lectores de cuentos fantásticos publicados en la prensa periódica fueron mujeres. La consciencia de esta particularidad se vería reflejada en una predilección por temas o personajes femeninos. Trancón Lagunas describe por ejemplo el tópico de la protagonista que, gracias al fenómeno fantástico, adquiere la capacidad para vengarse de sus victimarios (Trancón Lagunas 2002, 199). En el contexto hispanoamericano, esta particularidad temática puede deberse al hecho de que “en 1845

Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (1994), se concentran en esta actitud intelectual.

²¹ Me apropio aquí de un término que el sociólogo Alain Touraine propone en su libro Penser autrement (2007), modificando su sentido original, para referirme al marco interpretativo de la realidad, dominante en una sociedad y una época particulares.

los literatos de Lima, como todos los de América Latina, leían los relatos de [Juana Manuela Gorriti]” (Trancón Lagunas 2002, 198), pero Trancón Lagunas asegura que esta tendencia temática se reproduce en la península ibérica y sería independiente del género del autor.

En términos generales, la literatura fantástica producida en el mundo hispánico durante el siglo XIX presentaría particularidades formales cuyo estudio se ha incrementado en los últimos años, pero el interés por este tipo de literatura se ha visto minado tanto por el anonimato de gran parte sus autores, como por una tendencia crítica que considera sus textos como más conservadores o como simples reproducciones, comparándolos con sus referentes provenientes de otras tradiciones literarias. A pesar de ello, lo fantástico y sus autores más importantes, traducidos o consultados en su idioma original, establecen un paradigma literario de gran influencia, no sólo reflejado en la cantidad de publicaciones que aparecen en el mundo hispánico durante el siglo XIX, sino en las temáticas desarrolladas por los escritores hispanoamericanos que aparecerán desde los inicios del siglo XX.

1.3 El sentido de lo fantástico

La existencia de una literatura fantástica independiente de su configuración decimonónica ha sido motivo de debate. Las diversas formas que toman los textos que tematizan lo inexplicable, así como las transformaciones del contexto socio-cultural en el que se ubica su producción, han motivado la negación de la existencia de una literatura fantástica propia al siglo XX por parte de algunos críticos, así como reacciones contrarias que proponen la definición de un fantástico nuevo, alejado de las convenciones desarrolladas durante su “período clásico”. Antes de presentar una posible periodización de su evolución, tras su configuración en el siglo XIX, es preciso

detenerse en las teorías postuladas con la intención de definir los alcances del término para referirse a un grupo particular de textos. Esto es aun más pertinente dado que las teorías de lo fantástico aparecen recién a principios del siglo XX y se enfocan particularmente en la producción literaria del siglo anterior. Stefano Lazzarin postula una división de esta crítica considerando que durante el siglo XIX y principios del siglo XX no se encuentran “teorías” sino “poéticas” de lo fantástico, propuestas por escritores y no por académicos, en el sentido de que se presentan como métodos o formas de uso de los efectos de lo fantástico. A esta categoría pertenecerían por ejemplo los escritos de Charles Nodier, los comentarios de Théophile Gautier sobre la obra de E. T. A. Hoffmann, los de Charles Baudelaire sobre la obra de Edgar A. Poe, y, más tarde, el texto de H. P. Lovecraft Supernatural horror in literature (Lazzarin 2001-2002, 95). Las teorías académicas o universitarias sobre lo fantástico aparecen entonces, recién a partir de la segunda década del siglo XX, con los escritos de Joseph Retinger (El cuento fantástico en el romanticismo francés en 1908), Hubert Matthey (Ensayo sobre lo maravilloso en la literatura francesa desde 1800 publicado en 1915), Dorothy Scarborough (The supernatural in modern English literature en 1917) y Sigmund Freud (“Das unheimliche” publicado en 1919) entre otros (Lazzarin 2001-2002, 96).

El texto de Freud es posiblemente el más emblemático de los citados ya que constituye la primera exploración del fundador del psicoanálisis en el campo de lo literario²². “Das unheimliche”²³ establece desde el principio esta particularidad teórica,

²² Además, el texto de Freud se mantendrá hasta nuestros días como una referencia ineludible en los estudios sobre lo fantástico, muchos autores considerando “Das unheimliche” el sentimiento constitutivo de lo fantástico (por ejemplo Verdevoye o aún Cortázar en sus "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata").

²³ Me remito a la traducción inglesa, “The ‘Uncanny’”, que figura en la Standard Edition (véase sección de obras citadas). La decisión no solo se debe a que dicha versión es generalmente considerada la “oficial” –a pesar de ser una traducción del idioma alemán–, sino que, en la traducción inglesa, algunas decisiones terminológicas sirven mejor los propósitos del presente estudio. Por ejemplo, en la traducción española

a través de una justificación de la desviación del sujeto de estudio basada en una primera afirmación: “La estética es entendida no sólo como la teoría de lo bello sino como la teoría de las cualidades de la sensibilidad” (mi traducción de Freud, 219). El “núcleo de sensibilidad” (Freud, 219) que Freud pretende explorar es lo “unheimlich”, término que designa lo siniestro, lo ominoso, también traducido como “la inquietante extrañeza”²⁴. Tras una explicación de la etimología y posibles traducciones de la palabra “unheimlich”, Freud resalta la ambivalencia del término “heimlich”, el cual “por un lado quiere decir aquello que es familiar y grato, y por otro lado, aquello que está disimulado y oculto” (Freud, 224), es decir que, en una de sus acepciones, “heimlich” significa lo mismo que su antónimo “unheimlich”. Este se refiere entonces a un “tipo de temor que remite a aquello que nos parece conocido y familiar” (Freud, 220). Freud se propone explorar la puesta en funcionamiento de los efectos que generan esta sensación en los textos de E. T. A. Hoffmann y, en particular, en el relato “Der Sandmann”.

A partir del texto de Freud se puede distinguir dos elementos importantes en el desarrollo de las teorías de lo fantástico. Al hablar de los textos de Hoffmann, Freud se refiere al uso de “efectos de inquietante extrañeza”²⁵ (Freud, 227). La primera condición para producir dichos efectos sería la de generar incertidumbre ante la realidad de un evento o postulado. Pero esta idea, que Freud afirma tomar de las teorías de Jentsch, le parece insuficiente para explicar el sentimiento de lo “unheimlich”. A pesar de que “es verdad que el escritor nos transmite primero una suerte de incertidumbre al no

de la siguiente cita: “we may expect that a special *core of feeling* is present which justifies the use of a special conceptual term” (219 mi énfasis); se pierde el concepto de “núcleo de sensibilidad”: “podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial –unheimlich– para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un *núcleo particular*” (Obras Completas XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 217 mi énfasis)

²⁴ Las traducciones francesas utilizan el término “inquiétante étrangeté”.

²⁵ “Uncanny effects”.

permitirnos, intencionalmente, saber si nos está llevando al mundo real o si se trata de un mundo puramente fantástico y de su propia creación” (Freud, 230), para Freud la inquietante extrañeza opera más bien a partir de la representación de la ansiedad vinculada al miedo de la castración, a través de asociaciones simbólicas (como por ejemplo el miedo de la mutilación de los ojos en “Der Sandmann”) (Freud, 231). Es importante retener de esta primera hipótesis, más allá de las conclusiones de Freud, la idea atribuida a Jentsch (que Freud acepta aunque la considere insuficiente para explicar el efecto de lo “unheimlich”) de la “incertidumbre intelectual” (Freud, 221). Se verá que esta incertidumbre, duda o vacilación interpretativa, es una idea fundamental en las teorías de lo fantástico desarrolladas a lo largo del siglo XX.

La segunda idea que hay que retener es la que vincula la literatura “al estilo de Hoffmann” (recordemos la asociación de los términos “fantástico” y “hoffmanniano” en Francia, a mediados del siglo XIX) con los efectos destinados a generar temor (“Unheimlich” es un tipo de temor como muestra la definición propuesta por Freud y citada anteriormente). Si este temor se vincula a la castración en una asociación con el complejo edípico, ya sea a través de temas como el de la mutilación o del doble, lo cierto es que la sensación de inquietante extrañeza sería, siguiendo las teorías de Freud, la particularidad y el efecto propuesto en la literatura fantástica.

Esta idea implica la sujeción de lo fantástico a lo efectos destinados a generar temor y conlleva (o responde) a una pregunta: ¿Qué es aquello que hace de la literatura fantástica un tipo de discurso particular? Esta pregunta implica una aproximación textual a lo fantástico, una aproximación que busca entender “su funcionamiento, sus procesos de escritura, sus temas, sus motivos” (Faivre 1991, 11). Se ha intentado definir, por ejemplo, las características de lo que sería un “género” fantástico, oponiéndolo a las particularidades temáticas y textuales de géneros o de formas

discursivas cercanas, en tanto tematizan lo sobrenatural, se desarrollan a partir de un misterio o de especulaciones de carácter científico. Los escritos de Roger Caillois intentan establecer así una definición de lo fantástico oponiéndolo a lo “feérico” y a la ciencia-ficción.

Lo “feérico” (que, por ejemplo, constituye el cuento de hadas) es entendido como “un universo maravilloso que se superpone al mundo real sin vulnerarlo ni destruir su coherencia” (Caillois 1966, 8). En este universo, los seres míticos o poseedores de atributos sobrenaturales coexisten con los seres humanos siguiendo una lógica del equilibrio. Esta coexistencia no amenaza la estabilidad del universo dado que lo sobrenatural no es extra-ordinario. Si a través de este tipo de relato se expresan los deseos de las sociedades premodernas, desprovistas de “las técnicas que les permitirían dominar la naturaleza” (Caillois 1966, 18), lo feérico nos ubica desde el principio en un universo de ficción sin pretensiones de realismo (Caillois 1966, 11). En él no se violan las leyes de la naturaleza, porque las leyes que rigen su universo son sobrenaturales (Caillois 1966, 14): los personajes aceptan por ejemplo la existencia de dragones, unicornios, los efectos de la magia, etcétera.

Por otro lado, en su intento por resaltar la especificidad de lo fantástico, Caillois lo opone también a la ciencia ficción: otro género afín ya que asume lo irrealizable o irrealizado. Este género funcionaría “no por el efecto de una fantasía turbulenta, sino por el de un análisis más severo y de una lógica más ambiciosa” (Caillois 1966, 17). En sus narrativas no se mina la hegemonía de lo que es explicable a partir de las leyes naturales de la ciencia, sino que se propone “una reflexión sobre [los poderes de la ciencia] y sobre todo sobre su problemática, es decir sobre sus paradojas, sus aporías, sus consecuencias extremas o absurdas, sus hipótesis temerarias que escandalizan el sentido común” (Caillois 1966, 17). El progreso de la ciencia puede llevar a los seres

humanos a enfrentarse con problemas insólitos, situaciones antes inimaginables, o a exceder lo establecido por los usos sociales. Se tematiza así lo que en nuestro contexto histórico-social es impensable: la ansiedad de los viajes intergalácticos, los encuentros y desencuentros con especies extraterrestres, la sujeción absoluta de lo orgánico a lo tecnológico, etcétera.

A diferencia de estos dos tipos de literatura, “lo fantástico . . . manifiesta un escándalo, una desgarradura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (Caillois 1966, 8). Lo fantástico amenaza la coherencia del universo representado, cuestiona las leyes a partir de las cuales los personajes comprenden la realidad, “es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo del cual lo imposible está desterrado por definición” (Caillois 1966, 9). Caillois, como numerosos teóricos de lo fantástico desde Freud, asocia el modo de funcionar de lo fantástico con “un juego con el miedo”²⁶ (Caillois 1966, 13) que sólo puede nacer en un contexto cultural que ha adoptado la idea de un mundo regido por leyes comprobables y objetivas. El contraste entre la visión positiva del mundo y el evento sobrenatural generan el efecto de temor a partir de una “suerte de ambigüedad, la cual, dándole la posibilidad de decidir a lector, lo confina a la angustiante responsabilidad de negar por sí mismo o de afirmar lo sobrenatural” (Caillois 1966, 15). En este tipo de relato, los personajes transitan en un mundo “como el nuestro”, pero se encuentran de repente ante una situación inexplicable a partir de los discursos interpretativos que rigen nuestra sociedad y nuestro tiempo.

Lo fantástico sólo puede nacer en un momento en el que lo maravilloso es inverosímil y, según Caillois, antecede de la misma forma el nacimiento de la ciencia-ficción, un tipo de literatura destinado a suplantarlo eventualmente (Caillois 1966, 18).

²⁶ “[La littérature fantastique] est d’abord un jeu avec la peur”.

Los tres tipos de literatura satisfacen una misma necesidad: exhiben “la tensión entre lo que el hombre puede y lo que desearía poder” (Caillois 1966, 23).

La aproximación de Caillois, que consiste en definir el “género” fantástico en oposición a otros géneros afines, ha tenido una gran resonancia en los estudios posteriores que se ocupan de este tipo de literatura. Sin embargo, dicha aproximación funciona particularmente bien en tanto se refiere a la producción fantástica del siglo XIX pero falla si consideramos su evolución en el siglo XX (Alazraki 1983, 25). Caillois admite esta particularidad al anunciar la desaparición del género a favor de la ciencia-ficción, un tipo de relato que se adaptaría mejor a las angustias de las sociedades tecnológicas desde mediados del siglo XX. Tzvetan Todorov, en su clásica Introducción a la literatura fantástica retomó el camino abierto por Caillois, profundizando en la idea de ambigüedad, pero pronosticando la caducidad del género a partir de otras causas. Este desaparecería, ya no al ser suplantado por la ciencia-ficción, sino debido a la existencia del psicoanálisis, nuevo espacio de expresión de las ansiedades reprimidas, propias a la condición moderna: “El psicoanálisis ha reemplazado (y así rendido inútil) a la literatura fantástica” (Mi traducción de Todorov, 169).

En cuanto a sus particularidades formales, para Todorov, lo fantástico nace de una ambigüedad del enunciado que le abre la posibilidad al lector implícito de un texto, de interpretar la trama como el resultado de un suceso extraño pero explicable según las leyes lógicas que rigen un mundo racional, o de aceptar la existencia de elementos paranormales, sobrenaturales, que exceden la capacidad racional del ser humano para entender el mundo. Lo fantástico sería entonces un género que se ubica entre lo extraño y lo maravilloso (o feérico), en un equilibrio que se mantiene en tanto se mantenga la vacilación interpretativa de la trama. Esta idea que, como se ha visto, ya estaba anunciada en los escritos de Freud y había sido retomada por Caillois, adopta un

carácter distinto para Todorov. Para él, la vacilación interpretativa constituye la esencia de lo fantástico, su condición *sine qua non*: “La posibilidad de vacilar ente los dos [(entre lo natural y lo sobrenatural, o sus variantes, lo real y lo imaginario)] *crea* el efecto fantástico” (Todorov, 30 mi énfasis). En este sentido, y como resalta Jaime Alazraki, en las teorías de Todorov, el miedo deja de ser el elemento constitutivo de lo fantástico (Alazraki 1983, 40). Desde la publicación de Introducción a la literatura fantástica, críticos como Rosemary Jackson han seguido el camino abierto por Todorov, es decir que se han basado en la idea de que “no hay una entidad abstracta llamada ‘fantasy’²⁷; sólo hay un rango de trabajos diferentes que tienen características estructurales similares y que parecen generadas por deseos inconscientes similares” (Jackson 2003, 8). Esta aproximación estructuralista, que reencontraremos en cierta medida en los escritos de Irène Bessière, se aleja entonces de un aspecto de la línea interpretativa que, desde Freud, pasando por Caillois, y aún en investigaciones recientes²⁸, ha entendido los efectos destinados a generar temor como esenciales en la constitución del texto fantástico.

Sin embargo, intentar definir lo fantástico de forma unívoca parece una tarea incierta. Louis Vax, uno de lo más importantes teóricos de este tipo de literatura, critica por ejemplo los intentos de reducir lo fantástico a una representación simbólica de las ansiedades, cuyos enigmas podrían ser descubiertos a través de un análisis psicoanalítico. Si bien es cierto que “muchos de sus relatos parecen relatar pesadillas en lugar de aventuras sobreviniendo en el estado de vigilia, . . . trastornos neuróticos y sicóticos, . . . [y desarrollan] motivos —como el del vampirismo— que simbolizan,

²⁷ En este caso Rosemary Jackson usa la palabra “fantasy” como sinónimo de “fantástico”.

²⁸ Charles Grivel escribe, por ejemplo, “sólo hay fantástico del horror” (177) (“Il n’y a fantastique que d’horreur”) en su texto “Horreur et terreur : philosophie du fantastique”, publicado en 1991. El tema del miedo con relación a lo fantástico será discutido más adelante.

supuestamente, fantasías sexuales” (mi traducción de Vax 1979, 11), para críticos como Vax (y aún Irène Bessière o Monique Schneider) el psicoanálisis no puede aprehender la totalidad del sentido de lo fantástico, en primer lugar porque aquél reduce sus sentidos a una interpretación simbólica unívoca y, según Vax, relega la evidencia de que, en lo fantástico, más que de la carne se trata de la muerte (Vax 1979, 12), es decir que no se trata tanto de la representación de los deseos reprimidos sino del encuentro problemático de los deseos y la certeza de la disolución.

Vax renuncia a la posibilidad de definir lo fantástico. Si es que existe una definición del género, esta sólo se encuentra en los textos que conforman este tipo de literatura y se multiplican al infinito. Dado que el corpus asumido por una teoría particular de lo fantástico “reúne obras dispares, [esta teoría] no [puede] derivar conclusiones claras y coherentes. Si la selección que se hace de las obras reposa sobre criterios determinados, ella sólo encontrará los caracteres ya retenidos desde el principio” (Vax 1979, 16). Jaime Alazraki postula que tanto Vax como Caillois, y diversos teóricos antes y después de ellos, al sujetar lo fantástico a su “capacidad para generar miedo” (Alazraki 1983, 18), se equivocan al ubicar la especificidad del género fuera del lenguaje. En realidad, a pesar de que el temor es tomado como un elemento fundamental en las narrativas estudiadas por Vax, sus teorías se alejan de postulados definitivos con respecto a la configuración del texto fantástico porque intentan entenderlo como resultante de “una actitud sentimental que consiste en dejarse encantar por aquello en lo que uno ya no cree”²⁹ (Lazzarin 2001-2002, 103). Lo fantástico sería entonces más un sentimiento, como el sentimiento de lo trágico o lo cómico³⁰. El

²⁹ “*La séduction de l'étrange* est l'attitude sentimentale qui consiste à se laisser charmer par ce à quoi on ne croit plus”.

³⁰ Este postulado de Vax es tomado como punto de partida en diversas investigaciones recientes, como, por ejemplo, los estudios de Roger Bozzetto. La idea también remite al texto de Julio Cortázar “Del sentimiento de lo fantástico”.

sentimiento de lo fantástico, como el sentimiento de lo sagrado (lo numinoso) constituiría “una experiencia específica que no sabríamos describir con la ayuda de un vocabulario puramente intelectual o profano”³¹ (Vax 1979, 20).

Como bien resalta Stefano Lazzarin, los postulados de Vax se ubican diametralmente opuestos a los de Todorov. Vax rechaza en última instancia que, al hablar de lo fantástico, nos estemos refiriendo a una forma literaria definida, cuyos componentes estructurales pueden ser identificados. Bajo esta perspectiva, lo fantástico es considerado como un discurso que expresa la “impotencia de la inteligencia ante ciertos objetos de conocimiento” (Lazzarin 2001-2002, 113).

Estudios recientes, como los de Roger Bozzetto y Arnaud Huftier, coinciden en cierta medida con esta idea al interesarse particularmente por los “efectos de fantástico” y anunciar los peligros de proponer una definición definitiva de la literatura fantástica. En su libro Les frontières du fantastique. Approches de l’impensable en littérature³², ambos críticos resaltan las diferencias conceptuales y formales que implican las diversas traducciones de la palabra “fantástico”: en el mundo anglosajón, por ejemplo, la palabra “Fantasy” suele ser empleada para referirse a lo que, siguiendo el sistema de Caillois, llamaríamos “lo feérico” o “maravilloso”, y la tardía adopción del término “the fantastic” en los estudios literarios en inglés se debe sin duda a la influencia de las teorías francesas y en particular al estudio de Todorov. Siguiendo una línea anunciada por Vax, se entiende que la definición de un género circunscribe una serie de textos en detrimento de otros a partir de consideraciones que no sólo varían según las definiciones sino también según las tradiciones literarias a las que pertenecen los textos en cuestión. Huftier escribe entonces que las teorías de lo fantástico “borran las marcas de hibridez

³¹ “Le sentiment du sacré est une expérience spécifique qu’on ne saurait décrire à l’aide d’un vocabulaire purement intellectuel ou profane”.

³² Título que podría traducirse como Las fronteras de lo fantástico. Aproximaciones de lo impensable en literatura.

[propias al texto fantástico], y construyen paralelamente un sistema de valor donde algunos textos son instrumentalizados para hacer pensar en una regulación lógica y sin posible contestación” (mi traducción de Bozzetto & Huftier, 33). Lo fantástico, siguiendo la línea abierta por Caillois y consolidada por Todorov³³, sería definido según criterios teóricos franceses, desarrollados a partir de la producción y recepción de los textos en Francia y con la intención de legitimar este tipo de literatura dándole lo que Roger Bozzetto describe como una “visibilidad universitaria . . . en nombre de una ‘purificación’ del corpus seleccionado para apoyar una tesis y reduciendo los efectos de fantástico a los efectos de ambigüedad” (en Bozzetto & Huftier, 348).

Justamente la ambigüedad, característica resaltada desde Freud hasta Todorov, ha sido otro aspecto problemático si se lo toma como definitorio en la constitución de lo fantástico. Esto se debe probablemente a su falta de especificidad como elemento textual, pero implica también problemas interpretativos en las aproximaciones a los textos. Uno de los estudios más exhaustivos de este tipo de literatura es posiblemente Le récit fantastique. La poétique de l’incertain de Irène Bessière. En él, la crítica francesa se opone a los postulados de Todorov sosteniendo que el evento fantástico no apunta a una ambigüedad de la experiencia relatada, sino a sus contradicciones, es decir a la negación mutua de sus explicaciones posibles (Bessière 1974, 57). Según Bessière, lo fantástico postula que la razón involucra la sinrazón, vinculando el conocimiento con la creencia, relativizando la posible validez de los discursos que se basan en ambos (Bessière 1974, 60). Como ya subrayaba Vax, se trata entonces de un discurso acerca de los límites de la racionalidad. En este sentido “la vacilación entre el orden de la ley cotidiana y el de la sobre-naturaleza no es constitutivo por sí mismo de lo fantástico, inasimilable a un debate de ideas: cada uno de los elementos de la vacilación debe ser

³³ Bozzetto y Huftier resaltan la influencia de este último en los textos académicos que estudian lo fantástico en el mundo anglosajón y en Hispanoamérica.

en sí mismo marcado por la incertidumbre” (mi traducción Bessière 1974, 90). No se trata entonces de la vacilación entre dos explicaciones posibles, sino de la representación de la imposibilidad de la explicación de los eventos descritos según los marcos interpretativos disponibles en nuestro contexto ideológico³⁴. Esta imposibilidad se ve representada a través de la figura del oxímoron. A partir de este postulado, las teorías de Bessière se oponen también a las teorías de Freud, o a lo que ella entiende como la imposición de una lógica al texto que oculta la paradoja y por ende la referencia a la “imposibilidad del sentido” (Bessière 1974, 197). Si la ambigüedad es importante en el relato fantástico, es que a través de ella se remite a la “inaptitud del individuo para construir la objetividad” (Bessière 1974, 145). Esta inaptitud se debe, para Bessière, a que el sujeto, en el relato fantástico, pretende comprender el mundo a partir de una visión y una forma de discurso antropocéntricas, es decir, encontrar su propia imagen en el universo. La ambigüedad no define lo fantástico pero establece el espacio de la paradoja. De esta forma, si por un lado lo fantástico “no constituye una categoría o género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática” (Bessière 1974, 10), su función es la de mostrar los límites de los modelos culturales en su intento por aprehender los fenómenos de la realidad.

Los “efectos de fantástico” se basan en un primer momento en una “antinomía constitutiva [que] tiene por función la de prestar una apariencia a lo improbable, [dado que] la letra de lo inefable debe conservar su poder de comunicación, [recibir] las marcas de lo culturalmente aceptable” (Bessière 1974, 162). Para funcionar, como ya lo se ha resaltado, el texto fantástico debe primero presentar la apariencia de la

³⁴ Ideas similares se desprenden de los estudios de David Roas, por ejemplo en un escrito de 2009, en donde afirma que “la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible *define* a lo fantástico” (énfasis mío) y, más adelante, que “lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según [la concepción que tenemos de lo real]” (2009, 94).

verosimilitud. Lo verosímil impera entonces gracias a la lógica del relato, dentro de la estructura cerrada del mismo. Si bien, para Bessière, la falta de solución de lo fantástico remite a una ausencia de sentido, el relato presenta un encadenamiento de eventos, una determinación construida a partir de la sucesión de pistas e indicios que se repiten y remiten retrospectivamente al inicio del relato y a la configuración total de la narración. Dentro de esta estructura, lo fantástico opera a través de una “técnica de evasión semántica” (Bessière 1974, 184) que conlleva a la incertidumbre con respecto a los signos. Roger Bozzetto comparte esta idea al proponer como técnica fundamental, en la constitución de los “efectos de fantástico”, lo que denomina “la estrategia metonímica”, es decir la representación indirecta de un elemento a través de la descripción de sus efectos. Esta “permite imponer, sin justificarlas, relaciones entre enunciados dispares, ocultando al mismo tiempo la incongruencia que debería resultar”³⁵ (Bozzetto 2001, 228). Lo fantástico operaría entonces a través de un juego con la ausencia, o con lo inefable como referencia a lo invisible. Esta aproximación pondría en crisis la idea de que todo lo que es real puede ser pensado y representado. Lo fantástico pone en evidencia el hecho de que no todo es representable.

Lo fantástico nació recuperando temas de la tradición religiosa, incorporando los discursos del conocimiento tradicional y científico durante los siglos XVIII y XIX: del demonio a Drácula, sus personajes se transformaron en sabios o inventores asediados por la locura, el mal y la muerte. Entre estos tópicos, la constante de la disolución ante la ausencia de sentido ha motivado que gran parte de las teorías de lo fantástico resalten el temor como efecto, tema y criterio determinante en la constitución de este tipo de

³⁵ “Elle permet d'imposer, sans les justifier, des rapports entre des énoncés disparates, tout en occultant l'incongruité qui devrait en résulter” (En este caso modifiqué la traducción de la edición citada, por fidelidad a la versión francesa publicada en Du fantastique en littérature: figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons. Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence, 1990).

relato. Según esta lógica, lo que escapa a la representación es motivo de angustia, implica un vértigo ante la sensación de vacío, ya sea un vacío en la enunciación o el vacío de la muerte como tema. Charles Grivel escribe que el extrañamiento, el miedo y el horror son elementos de lo fantástico que operan a partir de una lógica de la visualización parcial (Grivel 1991). Así como la metonimia alude a algo por contigüidad, no sólo se trata de que no todo es decible, sino que no todo es visible. El tema de la visibilidad en lo fantástico suele ser el de la exposición del sujeto al horror. El horror tiene que ver con la visión, y esta se transmite al lector a través de la presentación de datos fragmentarios, que sí se pueden visualizar, para sugerir la idea de la visibilidad de lo irrepresentable: el monstruo o lo monstruoso. Rosemary Jackson asume de alguna forma esta particularidad al escribir que “lo fantástico traza lo no-dicho y lo no-visto de la cultura: aquello que ha sido silenciado, vuelto *invisible*, cubierto y hecho ‘ausente’” (mi traducción de Jackson, 2003, 4 mi énfasis).

Si bien es posible constatar que la estrategia metonímica, o la lógica de la visualización parcial, constituyen mecanismos enunciativos que generan “efectos de fantástico”, como ya se ha indicado anteriormente no hay consenso acerca de si estos se limitarían a aquellos destinados a causar miedo. Cuentos como “El milagro secreto” o “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges, por ejemplo, no parecen depender del temor para determinar su carácter fantástico³⁶. Estas particularidades han motivado una nueva aproximación teórica enfocada fundamentalmente desde y hacia la literatura hispanoamericana. Si bien son los escritos de Kafka los que inician una supuesta nueva

³⁶ La idea de la supresión del miedo como carácter determinante de lo fantástico durante el siglo XX, defendida por Jaime Alazraki, es criticada por David Roas, según quien la transgresión que implica la manifestación de lo fantástico “provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (2006b, 97). Roas defiende así el lugar fundamental del miedo en la literatura fantástica aunque distingue, como se verá más adelante, distintos tipos de miedo.

configuración de lo fantástico, es en Latinoamérica donde se consolidan sus modalidades a través de la producción de autores como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Julio Cortázar. Sin embargo, antes de concentrarse en las particularidades y controversias teóricas referidas a la producción de estos y otros autores latinoamericanos, es conveniente resaltar una aproximación a lo fantástico que se suma a las posturas divergentes ya comentadas.

En sus “Notes sur le fantastique et l’ésotérisme”³⁷ Bernard Terramorsi apunta que “todo relato fantástico multiplica las referencias, a menudo sofisticadas, a otros relatos del mismo género y a una cultura mitológica más o menos elaborada” (mi traducción de Terramorsi 1990, 249) y que “la literatura fantástica radicaliza esta dinámica palimpsestual al punto de convertirla en un elemento constitutivo del género” (250). Estas rápidas constataciones, con las que Terramorsi abre su estudio de las similitudes entre lo fantástico y la iniciación esotérica, podrían constituir una pista hacia otra explicación de su funcionamiento. Este sería entonces una forma particular de escritura hipertextual (siguiendo la definición de Gérard Genette) que propone como misterio fundamental la reconstrucción de su configuración retórica y la recuperación de sus fuentes. Así, el misterio se basaría en la insinuación engañosa de que “el desemboque del texto fantástico en otros textos fantásticos y mitológicos tendría una solución diferida: la de reconocer una verdad soterrada, depositada como un tesoro al fondo de una cripta” (Terramorsi 1990, 251). Si Vax apuntaba que sólo se podría encontrar una definición de lo fantástico en sus textos, los cuales se multiplican al infinito, es justamente la idea de un texto original y definitorio, un hipotexto primordial, la que constituiría el enigma propuesto por lo fantástico. Esto implica una “mise en abîme”, que desde lo fantástico arqueológico en el siglo XIX (“la solución se encuentra

³⁷ El título puede traducirse como “Notas sobre lo fantástico y el esoterismo”.

en una tumba egipcia”) a las narraciones de Borges (“la solución se encuentra en una biblioteca infinita”), enfrenta al lector a la imposibilidad de la resolución filológica de los misterios propuestos, una imposibilidad constitutiva, aludida a través de referencias derivadas tanto de los discursos de lo sobrenatural como de lo natural. Todorov ha escrito que “la literatura fantástica nos deja dos nociones entre las manos, la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactorias la una como la otra” (176). Podríamos ir más allá y decir que, según esta visión de lo fantástico, lo que irrumpe y subvierte lo cotidiano no es tanto lo sobrenatural como el universo de lo literario.

1.4 Hispanoamérica y una nueva expresión de lo fantástico

Lo fantástico se constituye, en su expresión literaria, en la Europa del siglo XIX y, como dice Rosemary Jackson, “como cualquier otro texto, una fantasía literaria es producida dentro, y determinada por, su contexto social . . . , [y] no puede ser entendida aislándola de él” (2001, 3). En Hispanoamérica, como ya se ha visto, la popularidad de lo fantástico durante el siglo XIX se ve favorecida por un público de lectores que reciben sus relatos a través de entregas periódicas en la prensa. Si en España lo fantástico se encuentra con el filtro constituido por la religiosidad popular y por las instituciones que la promueven³⁸; en algunos países de Hispanoamérica, la apertura a otras influencias, en particular la francesa y la del mundo anglosajón, posibilita una adopción en apariencia más independiente de lo fantástico, configurándolo y adaptándolo en su nuevo contexto socio-cultural. Paul Verdevoye nota por ejemplo que, en simultáneo al interés por el estudio de las patologías mentales y la psicología

³⁸ Este es el caso durante por lo menos las primeras seis décadas del siglo XIX, pero el panorama cambiaría gracias a la influencia de Edgar Allan Poe y, como aclara David Roas, durante las últimas décadas del siglo “aumentará de forma muy importante el número (y la calidad) de obras publicadas, algunas de ellas escritas por los principales autores del momento (como Béquero, Galdós, Alarcón o Pardo Bazán)” (2006a, 211).

criminal en el Río de la Plata, "abunda en los últimos treinta años del siglo XIX la literatura inspirada en las desviaciones mentales; novelas y cuentos [que] narran las extravagancias de personajes locos" (285). Los textos fantásticos que se refieren a estos temas se consolidarán después de 1890, con los escritos de Leopoldo Lugones y, luego, Horacio Quiroga (Verdevoye 1980).

El Río de la Plata es en ese momento, y seguirá siendo a lo largo del siglo XX, un espacio privilegiado para el desarrollo de lo fantástico. Las razones que explican esta tendencia son difíciles de afirmar. Si esto se debe a la extensión del territorio, a una "propensión a lo metafísico" por parte de los rioplatenses (Ernesto Sábato en Verdevoye 1980, 284), a la cultura porteña cuya imaginación se nutre del viaje y de la llegada de forasteros, o, como propone Verdevoye, a "la influencia de las culturas inglesa, francesa, alemana, sin olvidar la judía" (284), lo cierto es que Argentina y Uruguay conocen un desarrollo de lo fantástico único en Hispanoamérica, espacio en el cual el costumbrismo y el regionalismo imperan en sus formas y temáticas literarias. Si la inclinación hacia lo fantástico se debe a la diversidad cultural que compone la sociedad rioplatense, con una influencia marcada por las nuevas migraciones desde Europa, posiblemente esta conlleva al hecho de que el sentimiento religioso ya no permea tanto esa sociedad como permea aún la de otros países de la región. Chile, Perú o Ecuador mantienen así muchos aspectos de la tradición hispánica, y son espacios en donde la religión aún funciona en las mediaciones sociales entre los herederos de esa tradición y las poblaciones de origen indígena y mestizas que constituyen una mayoría subalterna. Lo fantástico rioplatense representa de esta forma una "ruptura con la tradición realista y regionalista entonces en vigor en América Latina" (Romera Rozas 1995, 6).

A lo largo del siglo XX, esta particularidad se hará cada vez más evidente y se constituirá una tradición de lo fantástico en el Río de la Plata. Si bien esta se construye,

en un primer momento, a partir de los modelos clásicos de lo fantástico (de Hoffmann a James, pasando por Poe), la consolidación de una tradición propia al Río de la Plata se suele vincular con características textuales que conllevan a una redefinición de este tipo de relato. Estas particularidades textuales no sólo permiten comprender la configuración de lo fantástico en Argentina y Uruguay, sino que corresponden a una transformación del universo literario de lo fantástico en general³⁹.

Para algunos críticos, el detonante de esta transformación es la literatura de Franz Kafka. Todorov afirma por ejemplo que, con textos como La metamorfosis, Kafka se aleja marcadamente de lo fantástico tradicional: “La diferencia entre el cuento fantástico tradicional y los relatos de Kafka [reside en que] lo que era una excepción en el primero, se convierte aquí en la regla” (183). El texto de Kafka no tematiza la trasgresión de las leyes de lo real a partir de una irrupción, ni la vacilación que de ella debe surgir y “lo que más sorprende es precisamente la ausencia de sorpresa [ante un evento en apariencia inexplicable]” (Todorov, 177). Todorov se resiste a considerar los textos de Kafka como propiamente fantásticos y, a pesar de referirse a un “nuevo fantástico” (182), los explica más bien como representaciones nutridas tanto por lo maravilloso como por lo extraño: “la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles” (180).

Esta explicación ha sido criticada por quienes ven la literatura de Kafka como un indicio de la evolución de la tradición fantástica. Respondiendo a Todorov, quien se pregunta “¿Por qué la literatura fantástica ya no existe?” (175), se propone la aparición

³⁹ Como se verá más adelante, la idea de una transformación de lo fantástico durante el siglo XX, y a partir de su desarrollo en Hispanoamérica, es un controvertido tema de debate.

de un “fantástico moderno”⁴⁰, cuyas características se distinguen de aquellas propias a lo fantástico clásico. Todorov mismo había escrito que La metamorfosis presenta una estructura inversa a la del texto fantástico tradicional: partiendo del evento sobrenatural, llega finalmente a liberar dicho evento del escándalo que debería producir en los personajes y en el lector (Todorov, 179). Sin embargo, si bien La metamorfosis propone desde el principio un evento inexplicable —“al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 15)— lo que marca su distancia con respecto a la configuración tradicional de lo fantástico se debe, en un primer lugar, a que ahora son las condiciones de existencia del protagonista las que desestabilizan la certeza acerca de la configuración de la realidad, y la dicotomía normal/anormal no depende de referencia alguna a lo sobrenatural. Roger Bozzetto considera este factor como determinante de lo fantástico moderno, en el cual:

“la sobre-naturaleza no está contemplada: algo arbitrario, irracional, se produce; no es percibido como la irrupción de un orden superior; sino más bien como un tedio, una perturbación, un desorden que se insinúa, a través de fallas ínfimas, que subvierten las bases asumidas como normales en la cotidianeidad”⁴¹ (mi traducción de Bozzetto 1980, 2).

Lo anormal no siempre irrumpe en un mundo de reglas comprobables, sino que puede nacer de esas mismas reglas.

⁴⁰ Término que adoptan críticos como Roger Bozzetto y Mery Erdal Jordan. Irène Bessière emplea el término “insólito” y veremos que Jaime Alazraki propone el término “neofantástico” para referirse a este tipo de relato.

⁴¹ “Dans le fantastique moderne la surnature n'est pas envisagée : quelque chose d'arbitraire, d'irrationnel se produit ; ce n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur ; plutôt comme un ennui, une perturbation ; du désordre qui s'insinue par d'infimes failles, subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté”.

A partir de Kafka se establece una nueva aproximación a lo fantástico⁴² cuya influencia en la literatura hispanoamericana y, en particular, en el Río de la Plata es fundamental. Borges confirma esta influencia al declarar: “Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado 'La Biblioteca de Babel' y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka" (citado en Geisler, 597). Asimismo, Paul Verdevoye establece una continuidad entre el autor de La metamorfosis y los escritores de lo fantástico en el Río de la Plata al escribir que "en cierta fantástica actual, como en algunas obras de Kafka, Borges, Cortázar, no hay búsqueda de una solución, el enigma sigue total al final como al principio, tal vez más que al principio, como si el narrador supiera que no hay nada que explicar, que la vida es así" (Verdevoye 1980, 301). Este tipo de literatura cuestiona entonces el marco conceptual desde el cual se interpreta la realidad, sin recurrir necesariamente a la inclusión explícita de referencias a lo paranormal.

La exploración de lo fantástico por parte de los escritores latinoamericanos a lo largo del siglo XX coincide con una reformulación de las teorías de lo fantástico. Su manifestación categórica se dará con la publicación, en 1940, de la Antología de la literatura fantástica editada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, recopilación heterogénea que incluirá tanto textos míticos, de la tradición clásica y de culturas no occidentales, así como ejemplos de lo fantástico tradicional. Asimismo, la Antología incluirá textos de los tres antólogos⁴³. Para críticos como Annick Louis, la configuración de la Antología implica una reformulación de lo fantástico. Su organización no responde a criterios históricos, ni cronológicos, no sigue

⁴² A pesar de que Kafka constituye, según diversos críticos, un punto de partida para una nueva configuración de lo fantástico, Roger Bozzetto, quien postula la existencia de lo “fantástico moderno”, considera que los textos de Kafka se acercan más al “realismo mágico” o a lo grotesco (Bozzetto 1980, 1).

⁴³ Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo recién serán incluidos en la segunda edición de la Antología, en 1965.

un orden alfabético en la disposición de los textos antologizados, ni se ciñe a la inclusión de textos integrales. Según Louis, esto constituye “un atentado contra una concepción específica del género” (Louis, 423) que “recuerda cuáles eran, en la época, los clichés del género, es decir los autores y elementos esperados y esperables, indispensables en toda antología de lo fantástico, que los compiladores omitirán deliberadamente” (Louis, 417). La Antología sería entonces el espacio de una nueva definición de lo fantástico. Si la selección traduce lo que al principio del presente estudio se calificó de tendencia “expansionista” en la comprensión de lo que constituye este tipo de relato⁴⁴, ella se organiza configurando a su vez a la misma antología como forma literaria de lo fantástico. Como postula Annick Louis, “la antología aparece así como un género en el que se yuxtaponen la práctica de la escritura ficcional y la de la crítica literaria”⁴⁵ (424). Cabe resaltar que, en el prólogo de la Antología de la literatura fantástica, Bioy Casares se refiere a los textos de Borges como ejemplos de “un *nuevo género literario*, que participa del ensayo y de la ficción: . . . ejercicios de incesante inteligencia . . . destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura”⁴⁶ (Bioy Casares 2006, 12, mi énfasis). La Antología propondría entonces la yuxtaposición de textos, provenientes de tiempos y tradiciones literarias distintas, como característica del género. Mery Erdal Jordan considera esta forma de construcción como una tendencia de lo fantástico moderno, y explica que “en

⁴⁴ En su prólogo, Aldolfo Bioy Casares escribe: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son *anteriores a las letras*. Los aparecidos pueblan *todas* la literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una Noches” (7, énfasis míos). La cita claramente establece que su concepción de lo fantástico excede su periodo clásico, su forma europea e incluye textos cuya función original no era literaria.

⁴⁵ El texto ya citado de Bioy Casares sugiere esta interpretación al explicar el criterio de selección de la Antología: “hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro” (13-14).

⁴⁶ Julio Cortázar, por su lado, los describirá usando el término de “lo fantástico mental” (Cortázar 1975, 145).

este equilibrio entre lo narrativo y lo meta —metaliterario, metalingüístico, metaficcional— se configura lo fantástico como producto inherente a la realidad lingüística" (129). En lo fantástico moderno se radicaliza esta particularidad discursiva, pero los indicios de esta relación entre lo narrativo y lo metaliterario ya están anunciados en su forma tradicional⁴⁷. Michel Foucault resalta por ejemplo que:

“el siglo XIX descubrió un espacio de imaginación cuya potencia no habían sospechado las edades precedentes. Este nuevo lugar de los fantasmas, ya no es la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío que se abre ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la atención incansable, el celo erudito, la atención al acecho . . . [nacidos] de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre a una nube de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la callada biblioteca, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estanterías que la cierran de todas partes, pero que del otro lado se abren a mundos imposibles” (1999, 219).

Foucault introduce así la noción de lo “fantástico de biblioteca” para referirse a la dimensión metaliteraria de este tipo de relato, ya presente en su configuración decimonónica. De esta manera, en la literatura fantástica, la desestabilización de la normalidad provendría de una cultura literaria puesta en evidencia de forma explícita o implícita.

La lectura es un acto individual pero remite a una colectividad y a la comunicación. La particularidad de lo fantástico del siglo XX se ubicaría fundamentalmente en su forma de vincular el problema de la experiencia subjetiva del

⁴⁷ Así lo declara Bernard Terramorsi en el artículo citado y comentado en el apartado 1.3 de este estudio.

individuo⁴⁸ con su capacidad para expresarla. Verdevoye subraya esta idea afirmando que:

“lo fantástico es verdaderamente esta inquietante extrañeza producida en el lector por la evocación del ambiente en el que el misterio no proviene de las cosas, sino de la visión personal del narrador, quien al describir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad, del mecanismo de su imaginación” (Verdevoye, 293).

Que el espacio de lo fantástico sea fundamentalmente la subjetividad del (o de los) personaje(s), implica que se podría hablar de un “fantástico de la subjetividad” o “fantástico de la soledad”, pues en los espacios restringidos nacen las inquietudes: por ejemplo en la habitación de Gregorio Samsa, la cual constituye un paradigma de espacio contemporáneo para lo monstruoso. Lo fantástico se habría trasladado de los castillos y mansiones del siglo XIX a los departamentos y pequeñas casas de las ciudades modernas (Bozzetto 1980, 2).

Jaime Alazraki propone el término “neofantástico” para referirse a la forma que asumen los textos que tematizan lo inexplicable en el siglo XX. La dicotomía a partir de la cual se entiende el universo representado en el texto neofantástico y la supuesta normalidad fracturada se ubican en un tiempo en el cual el sentido de la modernidad se ha visto transformado por sucesivas corrientes de pensamiento, cambios tecnológicos, así como por diversas (y a veces traumáticas) experiencias sociales y políticas. El contraste que se crea a partir de la dicotomía normal/anormal se construye con relación a una nueva concepción del espacio y del tiempo. Como dice Alazraki, “el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los

⁴⁸ Mery Erdal Jordan explica que “a diferencia de lo fantástico que se configura como fenómeno externo al protagonista, este tipo de fantástico no tiene existencia fuera de él” (115).

movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (Alazraki 2001, 280). La transgresión de la normalidad es entonces la transgresión de los parámetros culturales de un tiempo y una sociedad distintos a los que marcan el desarrollo de lo fantástico tradicional. Ese tiempo es el siglo XX (sus guerras, sus experiencias políticas, sociales y culturales) y el espacio está determinado tanto por el contexto en el que se desarrollan las tramas, como por el lugar de producción y recepción de los textos: en este caso, Latinoamérica. Alazraki resalta además que este rechazo de la concepción convencional de lo que constituye la realidad (y que varía según el contexto histórico-social) es propio a todo el arte contemporáneo durante el siglo XX (Alazraki 1983, 31) y nace de la intención de “establecer relaciones nuevas, que, aunque en apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del *campo de posibilidad* de la lógica realista”⁴⁹ (Alazraki 1983, nota 70, énfasis del autor). Pero a diferencia del surrealismo, en lo neofantástico esta expansión no implica que los contrarios “dejan de ser percibidos como contradictorios” (Breton, 75). Si los progresos de la ciencia, así como el desarrollo de marcos interpretativos como el psicoanálisis, apuntan a la distancia que media entre el mundo y nuestra capacidad racional de explicarlo, lo neofantástico representaría esta distancia como a una falla⁵⁰ entre la realidad y el “universo” del lenguaje. Por ello es que Mery Erdal Jordan se refiere a lo fantástico

⁴⁹ David Roas sostiene que la aseveración de Alazraki no implica una ruptura con respecto al efecto de lo fantástico tradicional, sino que más bien “lo fantástico ha ido transformándose . . . en función de los cambios en nuestro trato con lo real . . . [y lo que hace es] crear nuevos sistemas referenciales o ‘mundos alternativos’ que, al ser homologados a ‘la realidad’, cuestionan la vigencia de esta noción”, según como esta se entiende en cada época (2009, 115).

⁵⁰ Michel Foucault también alude a esta dimensión de lo fantástico, dándole a la vez un carácter metatextual, cuando escribe que “lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, en el intersticio de las repeticiones y los comentarios; nace y se forma en el entredós de los textos” (1999, 219-220).

moderno como a un “*fantástico del lenguaje*, [que] logra subsistir manteniendo un delicado equilibrio entre su inherente necesidad de configurar un mundo y la ya ineludible autoconciencia textual” (38) (énfasis de la autora). Una idea similar se desprende de la reflexión de Alazraki cuando escribe que “lo neofantástico es un intento de [reinventar el mundo] a partir de un lenguaje nuevo, a partir de una transgresión del nombre de las cosas” (Alazraki 1983, 44). Si, en gran medida, es el desarrollo de lo fantástico hispanoamericano el que ha contribuido a reformular las teorías de este modo discursivo, es porque los textos de escritores como Borges, Felisberto Hernández y Julio Cortázar, influenciados por la literatura de Kafka, explotan esta posibilidad: si bien la narración se mantiene muchas veces al nivel de lo natural, la transgresión ocurre al nivel de la construcción narrativa⁵¹.

En su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, Ana María Barrenechea propone una definición amplia de lo fantástico. Este implicaría una literatura que:

“presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales [y a él pertenecerían] las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (393).

Esta definición resulta de la supresión de la vacilación⁵² como elemento estructurante de lo fantástico y de la constatación de la existencia de una literatura fantástica que no alude a una sobrenaturaleza. A pesar de que, para algunos críticos, la consideración de

⁵¹ El cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar es un claro ejemplo de cómo la construcción narrativa establece el carácter fantástico del texto sin que se aluda a lo sobrenatural para explicar la transgresión del orden lógico. Este relato ejemplifica además la dimensión metaliteraria de lo fantástico.

⁵² Así como Mery Erdal Jordan quien escribe que “la dicotomía *fantástico tradicional/fantástico moderno* se basa en la presencia o ausencia textual de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos” (110) (énfasis de la autora), Barrenechea desarrolla sus teorías en respuesta directa a las de Todorov.

una tradición fantástica latinoamericana oculta las diferencias formales entre la producción de diferentes autores⁵³, su estudio ha permitido distinguir un nuevo funcionamiento de los efectos de lo fantástico. Si ya se había mencionado la estrategia metonímica, lo fantástico moderno o neofantástico, funcionaría, según Alazraki, “como un anacoluto en el discurso literario” (Alazraki 1983, 33). El anacoluto sería “una inconsecuencia sintáctica: una construcción gramatical diferente [que] trastorna el orden normativo del discurso” (Alazraki 1983, 33), y la literatura neofantástica funcionaría como el fenómeno que resulta de un juego con el lenguaje destinado a representar una ruptura en el orden lógico.

En “Del sentimiento de lo fantástico”, Julio Cortázar menciona la presencia que, cuando niño, lo fantástico tenía en los intersticios de su cotidianeidad y que “no hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico” (Cortázar 1988, 73); su visión se opone entonces a la definición cerrada de un “genero” específico. De igual manera, las teorías que consideran la vigencia de lo fantástico tras su periodo clásico, han resaltado posibles aspectos de su configuración que, a partir del siglo XX, lo distinguirían de su forma genérica decimonónica. Las principales características de esta nueva forma de lo fantástico serían: la ausencia de alusión a una sobrenaturaleza, la dimensión lingüística de la transgresión de lo real, y la supresión del miedo como aspecto constitutivo. Sin embargo, estas propuestas han a su vez suscitado cierta resistencia. Si bien hay una suerte de consenso en cuanto a la distinción entre una literatura fantástica cuyo efecto nace fundamentalmente de lo narrado, y otra que opera a partir de cómo se realiza la

⁵³ Según Arnaud Huftier, la idea de una tradición fantástica latinoamericana responde a una instrumentalización de las producciones literarias a favor de una concepción francesa del género y en detrimento de, por ejemplo, la producción fantástica del siglo XX en el mundo anglosajón, la cual se configura según otros parámetros (en Bozzetto & Huftier, 40).

narración, para críticos como Tahiche Rodríguez Hernández esto no determina una ruptura clara que marque dos estrategias distintas, puesto que "ni la transgresión localizada por Todorov en el nivel de los contenidos es exclusivamente semántica, ni la localizada en el nivel verbal . . . es exclusivamente retórica (o verbal)" (2010, s. n.). Según esta perspectiva, las palabras empleadas para referir lo imposible durante el siglo XIX también implicarían una transgresión lingüística, al constituir "una violación del uso ordinario del lenguaje que gobierna la lectura del relato" (Rodríguez Hernández, s. n.). De igual manera, la modalidad fantástica "del lenguaje" no puede desvincularse de una lectura referencial, y si bien las rupturas que operan no denotan manifestaciones de lo sobrenatural, estas sí implican la ocurrencia de lo imposible.

La referencialidad, operante aun en lo fantástico "del lenguaje", demostraría que, también en este último, el miedo es un efecto imprescindible. Así lo postula David Roas, aunque considere que el término "miedo" es problemático pues hace intervenir lo subjetivo (2006b, 97). Roas distingue entre dos tipos de miedo, "*miedo físico o emocional y miedo metafísico o intelectual*" (2006b, 108 énfasis del autor), considerando al segundo como efecto fundamental de lo fantástico, pues opera en el lector cuando este siente que la representación de un mundo como el suyo deja de serle familiar. A diferencia del miedo físico, que se relaciona con la amenaza a la integridad del cuerpo y a la muerte, este tipo de miedo estaría presente "tanto en lo fantástico del siglo XIX como en lo (mal llamado) neofantástico, puesto que toda narración fantástica (sea cual sea su forma) tiene siempre un mismo objetivo, la abolición de nuestra concepción de lo real, y, producto de eso, un mismo efecto: inquietar al lector" (Roas 2006b, 112).

Sin embargo, el uso del término "miedo", aunque esté acompañado del adjetivo "metafísico", no deja de parecerme problemático. Siguiendo una descripción del mismo

Roas, el miedo designa una “impresión negativa y amenazante” (Roas 2006b, 99) que claramente no siempre es manifiesta en la trama de los textos fantásticos del siglo XX. Debido a ello, Roas argumenta acertadamente que tanto Todorov como Alazraki constatan la ausencia de asombro ante el hecho insólito por parte de personajes como Gregorio Samsa, pero se olvidan de mencionar la reacción del lector ante la transgresión representada. A pesar de ello, calificar dicha reacción como “miedo” implicaría un intento de definir el sentimiento que acarrea el asombro ante lo fantástico. Como explica Susana Reisz:

el temor o la inquietud que pueda producir [lo fantástico], según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de [su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada]: es un sentimiento que se deriva de la *incapacidad de concebir* –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible*” (Reisz, 197 primer énfasis mío, los otros son de la autora).

Si bien es cierto que, tanto en lo fantástico tradicional como en el moderno, “el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción, como algo más allá de la norma con la que percibimos y evaluamos lo real” (Roas 2006b, 113), resulta difícil calificar el sentimiento causado por esta excepción con un término negativo, relacionado con aquello que es contrario al deseo o con la aversión. Más acertado sería, a mi parecer y como sugieren términos resaltados en la cita de Susana Reisz, apropiarse del término “resistencia”, alejándolo de su especificidad psicoanalítica y conservando más bien su consideración como “síntoma de lo reprimido” (Roudinesco y Plon 1998, 927) que obstaculiza la interpretación de las manifestaciones de aquello que excede la capacidad racional. A diferencia del miedo, la resistencia no es caracterizada necesariamente como negativa, pero comparte con el primer término su calidad de

reacción ante un agente desestabilizador. La resistencia asegura además que ciertos contenidos se mantengan en tinieblas, aunque estos contenidos sean potencialmente gratificantes⁵⁴.

Finalmente, la distinción entre una modalidad de percepción y una modalidad de lenguaje, me parece funcional en tanto alude a dos aproximaciones distintas con respecto a la realidad que será transgredida por la manifestación fantástica: una realidad mecanicista y otra lingüística (Rodríguez Hernández, s. n.). Si bien la diferencia entre las literaturas fantásticas de los siglos XIX y XX (y XXI) no es necesariamente la ruptura radical que propone Alazraki, es claro que lo fantástico después del siglo XIX integra nuevas estrategias de desestabilización de lo real que deben ser consideradas. Creo que falta además resaltar que en lo fantástico se hace progresivamente más explícita la idea de que lo literario es en sí mismo un elemento transgresor de la realidad pues, como acto, es a la vez lectura y reescritura del mundo, registro y transformación de lo percibido. Lo literario, como tema, está presente desde lo fantástico del siglo XIX y sus orígenes quizás se encuentren en la imagen del libro-oráculo, contenedor de espíritus (y muchas veces escrito por un ser sobrenatural) y de donde provienen las respuestas a los misterios de la existencia, una imagen reiterada en diversas tradiciones religiosas y que, al secularizarse y hacerse literatura, puede manifestarse como venganza, citando a César Vallejo, “como del odio de Dios”, contra un mundo que ya no cree en el misterio⁵⁵. A la realidad mecanicista y la realidad lingüística, podrían entonces corresponder dos imágenes de dios vengador⁵⁶ (o fuerza desestabilizadora): el

⁵⁴ Pienso por ejemplo en la posibilidad de recuperar un tiempo perdido y anhelado, manifiesta en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro analizados en el presente estudio, o en la posibilidad de la existencia del más allá; que no son necesariamente amenazas, pero pueden generar la resistencia racionalizadora del lector y de los personajes.

⁵⁵ Empleo el término “misterio” como aquello que excede toda explicación racional.

⁵⁶ El uso de la palabra “Dios” en esta sección es metafórico, pues podría haber vinculado por ejemplo lo fantástico al retorno de lo reprimido y el “dios inmanente”

primero trascendente y el segundo immanente. El segundo dios sería aquél del cual hacemos parte, y que describimos cada vez que utilizamos el lenguaje.

1.5 El estudio de lo fantástico en el Perú

A diferencia del interés suscitado por lo fantástico Europa y Norteamérica, y, en lo que respecta a la literatura Hispanoamérica, a lo fantástico en la literatura rioplatense, sus manifestaciones en el Perú han sido escasamente analizadas. Esta situación se debe en parte a que, en el Perú, la crítica tradicional ha considerado lo fantástico como género, o como modalidad discursiva, poco desarrollado o de pocos logros estéticos. Este juicio se suele relacionar con la preeminencia en el Perú de los modos realistas de escritura — ya sea en sus vertientes indigenistas, neorrealistas u otros registros del realismo desarrollados posteriormente—, tendencia que ocultaría la presencia de otros tipos de relato, considerados escapistas, exotistas y, en términos generales, desvinculados de los problemas sociales y culturales del país.

Desde la década de 1970, esta omnipresencia del realismo ha motivado la elaboración de estudios académicos y antologías con la intención de rectificar lo que se consideraría como una omisión por parte de la crítica⁵⁷. En 1977, Harry Beleván

podría también designarse “naturaleza” o “existencia”. Sin embargo, las referencias a la sobrenaturaleza y al pensamiento científico a partir de los cuales se constituye lo fantástico decimonónico me impulsan a considerar la relevancia de lo numinoso en el funcionamiento de este modo discursivo y, por ende, utilizar la palabra “dios” para permitir asociaciones con el sentimiento de lo sagrado y la búsqueda de la trascendencia como experiencias humanas.

⁵⁷ Desde la década de 1950, los estudios sobre la historia de la literatura peruana mencionan la producción de textos fantásticos aunque en general la mención vaya acompañada de una alusión a su falta de continuidad o influencia en la narrativa nacional. Sólo en algunos casos se alude a una posible tradición (por ejemplo: Estuardo Nuñez 1965, 91-92). Elton Honores consigna, en su reciente investigación sobre el tema (Honores 2010, 46-51), las antologías publicadas en el Perú antes de la publicación de aquella compilada por Harry Beleván: la Antología de la literatura fantástica elaborada por Luis Jaime Cisneros en 1958 y Literatura fantástica, compuesta por Felipe Buendía

publicó una Antología del cuento fantástico peruano para refutar una idea difundida entre “prácticamente todos los estudiosos [quienes habían] coincidido en señalar que no existe una ‘tradición fantástica’ peruana” (Beleván 1977, XLVII). Por el contrario, Beleván afirma que esta tradición “se inicia, efectivamente, con Clemente Palma y . . . marca nítidamente una sincronía generacional que, sin solución de continuidad, sienta un movimiento o corriente perceptible en la narrativa peruana del presente siglo” (XVLI). Sin pretender definir las características tanto formales como temáticas de esta tradición, Beleván propone algunos vínculos posibles entre los textos que la constituyen, por ejemplo: “el tema de la doble identidad . . . [que] es una recurrencia formal perfectamente identificable en cada generación de narradores peruanos de expresión fantástica” (LVI), como se podría ver en cuentos como “La granja blanca” de Clemente Palma, “Teoría de la reputación” de César Vallejo, “Doblaje” de Julio Ramón Ribeyro, y otros relatos incluidos en su antología.

Si bien la crítica ha desatendido las manifestaciones de lo fantástico en la literatura peruana, la producción de relatos bajo esa modalidad de escritura sí ha sido continua, sobre todo desde la década de 1950. Dan cuenta de ello publicaciones como las tres ediciones elaboradas por Gonzalo Portals Zubiarte con el nombre de La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica (2007), y 17 fantásticos cuentos peruanos (2008) –cuya selección fue realizada por Carlos M. Sotomayor y Gabriel Rimachi Sialer– que plantean la persistencia de lo fantástico en las letras peruanas. La antología de Portals propone una visión panorámica y cronológica de lo fantástico, que refleja una tendencia expansionista en la concepción del término, pues no sólo reúne textos que se ajusten a las convenciones más reconocibles de lo fantástico

en 1959. La antología de Beleván se distingue de estas últimas por incluir un riguroso estudio crítico introductorio, lo que la convierte en el primer intento sistemático por defender la idea de una tradición fantástica en las letras peruanas.

literario, sino también leyendas y cuentos populares, tradiciones (cuatro de Ricardo Palma), cuentos publicados en la prensa (a veces bajo seudónimo) durante la segunda mitad del siglo XIX, junto a los cuentos que uno esperaría encontrar en una antología de este tipo, como por ejemplo los de Clemente Palma, Abraham Valdelomar, César Vallejo y, más adelante, los de Ribeyro, enmarcados por la variada producción fantástica de los autores de la llamada “generación del cincuenta” y autores de las dos décadas siguientes. Finalmente, la antología de Portals compendia ejemplos recientes de lo fantástico en la narrativa peruana, escritos por autores que surgieron durante las dos últimas décadas, como Carlos Herrera y Enrique Prochazka, entre otros.

La antología de Portals, La estirpe del ensueño, así como el reciente estudio de Elton Honores, Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana, se proponen expandir el campo de estudio de lo fantástico en el Perú, planteando por un lado la idea de una continuidad en la producción de textos de este tipo, y, por otro, precisiones en cuanto a la periodización de su evolución en la historia literaria peruana. En su artículo sobre los “Antecedentes del cuento de horror en el Perú”, Gonzalo Portals afirma que la obra de Clemente Palma nos brinda “las claves o significantes para el esclarecimiento de un proceso que, sin él, no se explica ni adquiere estatura” (2004, 43). Sin embargo, tanto su antología como el estudio de Honores, resaltan la importancia de textos que podrían calificarse como fantásticos, publicados a lo largo del siglo XIX, muchas veces en la prensa, y que constituirían antecedentes previos a Clemente Palma, demostrando así que ha sido una imprecisión recurrente la de calificar a este último como el iniciador de la literatura fantástica en el Perú⁵⁸. Honores concluye sin embargo su estudio

⁵⁸ Elton Honores le reconoce el haber aclarado este punto a Ricardo Gonzalez Vigíl quien, en la semblanza que hace de Clemente Palma en El cuento peruano hasta 1919 escribe: “La literatura fantástica comenzó antes que Clemente Palma, en los cuentos de varios modernistas dados a conocer en la última década del siglo XIX (Román, Ledger, Aguirre Morales, el joven Enrique López Albújar, etc)” (1992, 636-637).

aceptando que “el horizonte modernista [en el cual se inscribe a Clemente Palma] constituye un momento *fundacional* de lo fantástico en el Perú (sin dejar de considerar las primeras incursiones de lo fantástico en las tradiciones decimonónicas)” (2010, 222 mi énfasis).

Si bien el estudio de Elton Honores, así como la perspectiva que ofrece la antología de Portals, ilumina áreas de la historia literaria del Perú que habían quedado a oscuras como consecuencia de las omisiones de la crítica, es problemático seguir la afirmación según la cual dichas omisiones se deberían a la intención de desacreditar la producción de lo fantástico en el Perú por razones políticas o por una concepción de la literatura peruana que la reduce a formas de representación explícita de problemáticas socioculturales⁵⁹. No hay duda acerca de la preferencia por el realismo por parte de la crítica literaria en el Perú, pero las omisiones con respecto a lo fantástico peruano pueden también explicarse como resultado de juicios estéticos sobre las obras que lo exploran, que plantearían su inferioridad al compararlas con sus referentes europeos y aún con las exploraciones de lo fantástico en otros países hispanoamericanos⁶⁰.

⁵⁹ La preferencia por el realismo por parte de la crítica y la predominancia de este modo en los textos que constituyen el canon literario peruano es innegable. Sobre este punto, Birger Angvik ha escrito que “la crítica literaria peruana en el siglo XX tiende a trabajar de manera categorizante y categórica, muchas veces dogmática. La metodología trabaja con excluir, silenciar y callar sin miramientos teóricos, a autores que no corresponden con o no responden a la exigencias de la lectura realista postuladas por lo críticos y proyectadas hacia las obras” (18-19).

⁶⁰ Por ejemplo, acerca de la obra de Clemente Palma, Ricardo González Vigíl considera que esta ha sido sobrevalorada y que “las tramas imaginadas por Clemente Palma no son tan brillantes como para competir con los grandes cultores de la literatura fantástica en el Perú (José Durand y Julio Ramón Ribeyro) y América (verbigracia, Poe, Henry James, Borges, Cortázar, etc.)” (1992, 637). Por su lado Carlos Eduardo Zavaleta escribe sobre Palma que “la magnitud de su importancia y su contribución personal a la narración [en el Perú] han sido sobrestimadas, quizás por la indulgencia con que se suele tratar al hijo de un padre ilustre” (1997, 35). De la misma manera, lo fantástico en la obra de otros autores, como Julio Ramón Ribeyro, ha sido considerado como un ejercicio estilístico y no como una dimensión de su narrativa coherente con su poética en general.

Por otro lado, es necesario resaltar un área de estudio de la literatura peruana donde la mención a lo fantástico es más frecuente. La lectura de los autores hispanoamericanos modernistas, o influenciados por el modernismo de principios del siglo XX, evidencia su interés por lo extraño y por los efectismos cultivados en Europa (y Estados Unidos) durante el siglo XIX. Un caso notorio es el de Clemente Palma, quien constituye una voz literaria fundamental para la integración de las formas del cuento moderno, al estilo de Poe, en el horizonte intelectual peruano. Tras esta primera inserción, la aclimatación de lo fantástico dependerá de una expansión geográfica simbólica que permita incorporar el Perú a un universo lo suficientemente racional para que pueda ser subvertido a su vez por la ocurrencia de lo imposible. Este proceso de arraigo de lo fantástico se desarrolla gracias a sus exploraciones por parte de autores como Abraham Valdelomar y César Vallejo, respectivamente, en cuentos como “Los ojos de Judas” y “Más allá de la vida y de la muerte” que transcurren en escenarios rurales e identificables como peruanos.

Sin embargo, recién con el proceso de modernización narrativa que tiene lugar entre las décadas de 1940 y 1950, la literatura peruana terminará de integrar lo fantástico al espectro de sus posibilidades. En ese momento, la obra de Julio Ramón Ribeyro, usualmente considerada como un ejemplo paradigmático del neorrealismo, admite también lo fantástico y establece motivos que terminarán constituyendo una vertiente original y coherente al interior de su obra.

Si las exploraciones de este tipo de literatura por parte de Clemente Palma y Julio Ramón Ribeyro corresponden a dos momentos de aclimatación de lo fantástico en el Perú, el primero lo explora intentando incorporar una forma extranjera a un nuevo espacio de recepción, mientras que el segundo comunica con él la dimensión inefable de

su percepción subjetiva, mientras transita por diversos países y tradiciones literarias (e idiomas), que se integran a su propia identidad de autor.



II – La biblioteca fantástica de Clemente Palma

2.1 Aproximaciones a la obra de Clemente Palma

Clemente Palma (1872-1946), hijo de Ricardo Palma, ha sido considerado durante mucho tiempo como el iniciador de la literatura fantástica en el Perú. Sin embargo, pocas investigaciones se han aproximado a su obra desde las teorías de lo fantástico⁶¹, y se la ha estudiado más bien, si seguimos la afirmación de Ricardo Sumalavia, como obra de "un autor singular que representa la complejidad del movimiento modernista . . . [cuyo] estudio siempre revelará un elemento destacable para entender el modernismo y el proceso de la literatura en el Perú" (2002, 222). Al resaltar su relación con el modernismo, el análisis de su obra suele enfocarse en aspectos formales que apuntan a una búsqueda de renovación principalmente estética, en rechazo más o menos explícito de la tradición literaria hispánica y del realismo⁶².

Gabriela Mora, quien sin duda ha producido uno de los estudios más exhaustivos de la obra de Clemente Palma, también se aproxima a ella en la medida en que refleja "una respuesta complicada a los cambios abruptos y rápidos que imponían los avances de la ciencia, la industria y la técnica, movidos por la burguesía capitalista en el poder" (2000, 61). En Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica, la crítica chilena anuncia desde el título de su estudio la aproximación teórica. El análisis de los cuentos se realiza en tanto su producción se inscribe en el marco más amplio del

⁶¹ Hay que destacar sin embargo el libro de Nancy Kason, Breaking traditions. The fiction of Clemente Palma, que le dedica una parte de su análisis a lo que denomina "historias fantásticas".

⁶² Hay cierto consenso en cuanto a la inclusión de Clemente Palma en el proceso de ruptura y renovación estética que constituyó el modernismo, y suele ser desde esta perspectiva que se han realizado la mayoría de estudios y menciones de su obra. Dan cuenta de esta perspectiva, además de los estudios de Ricardo Sumalavia, las reseñas que le dedican Washington Delgado y Ricardo González Vigíl, entre otros críticos destacados.

modernismo hispanoamericano, y su modalidad de escritura se relaciona con las convenciones de lo gótico y del decadentismo. El uso del primero de estos dos términos debe ser, sin embargo, discutido.

La mayor parte de los textos teóricos sobre lo fantástico comentados en el presente estudio, se refieren a lo gótico como a un tipo de literatura nacida en el siglo XVIII, en la cual se inaugura el uso de efectos fantásticos y que se desarrollaría fundamentalmente hasta el siglo XIX⁶³. Lo gótico suele verse entonces como una literatura precursora de lo fantástico, o, en algunos casos, puramente fantástica. Desde otra perspectiva, Gabriela Mora emplea el término, siguiendo los postulados de David Punter, para referirse a un género cuyas convenciones incluirían la representación de “escenarios arcaicos, [el] uso de lo sobrenatural, personajes estereotipados, y especialmente la búsqueda del efecto de terror” (Mora 2000, 120), que alude de forma implícita a “la intuición de la fragmentación del yo, y [a] la importancia de la sexualidad (2000, 120-121). La crítica chilena opta así por una aproximación afín a la de los estudios literarios anglosajones, en los cuales lo gótico es considerado como género o como modalidad expresiva independiente, que se ha desarrollado más allá de su relación con los efectos de lo fantástico. Así lo declara explícitamente: “Al contrario de los juicios que insisten en acentuar la modalidad de lo fantástico en Clemente Palma, me propongo leer sus textos literarios como representativos del modernismo en sus

⁶³ Críticos, como Antoine Faivre o Remo Ceserani, consideran la novela gótica como la precursora inmediata de lo fantástico. En la misma línea, The Cambridge guide to literature in English define la ficción gótica como “un tipo de novela o de romance, popular a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX . . . [cuyas] tramas giraban en torno al suspenso y el misterio, e involucraban lo fantástico y lo sobrenatural” (mi traducción de Ousby 1992, 405). En cuanto a su periodo de desarrollo, en su exhaustiva tesis doctoral sobre “La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa”, Juan García Iborra considera que la novela gótica comienza con The castle of Otranto (1764) y termina con novelas como Frankenstein de Mary Shelley (1818) y Melmoth the wanderer de C. Maturin (1820) (García Iborra 2007, 20).

vertientes decadentista y gótica” (2000, 28). Sin embargo, Mora no distingue teóricamente las modalidades que menciona.

Mora se sorprende de que “la crítica latinoamericana [haya] prestado poca atención al sobriquete [sic] ‘gótico’ que encubre también la fase decimonónica del género” (121), sin embargo algunos autores, como Julio Cortázar en sus "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", sí han empleado el término, pero lo han hecho en tanto sinónimo de lo fantástico tradicional. Debemos subrayar entonces que parece no haber distinciones teóricas claras entre ambos tipos de literatura y los intentos por demarcarlos incurren frecuentemente en inexactitudes al asumir como parte de una u otra categoría, elementos que sus respectivas teorías ya han reclamado de manera convincente⁶⁴. Si lo gótico se caracteriza por la ambientación en escenarios oscuros y amenazantes que remiten a un tiempo pasado, sería posible encontrar literatura gótica en la cual no se representase un evento fantástico. Sin embargo, Gabriela Mora afirma que “de los rasgos que se dan como característicos del gótico, el que se cumple con más frecuencia en las narraciones de Palma, es el empleo de lo sobrenatural, representado en figuras popularizadas por el género, como son el vampiro y los muertos reaparecidos” (2000, 121), lo cual acercaría más bien estos textos al modo fantástico.

Las categorías vistas hasta ahora, permiten entonces distinguir un corpus fantástico en la cuentística de Clemente Palma. Este último publicó dos libros de relatos, Cuentos malévolos e Historietas malignas, a los cuales se suma una serie de

⁶⁴ Por ejemplo, un texto reciente de Anne Quéma, “The Gothic and the Fantastic in the age of digital Reproduction”, propone una distinción entre ambas categorías, pero incurre en errores al incluir textos como Las mil y una noches, que más bien se considerarían ejemplos de lo maravilloso, en la categoría de lo fantástico. Desde otra perspectiva, el teórico italiano Remo Ceserani critica las definiciones amplias de lo gótico que “[tienden] a invadir la frontera de algunas formas modernas de lo fantástico” (130). Por su lado, Todorov considera que la novela gótica presenta dos tendencias: “la de lo sobrenatural explicado (que podríamos llamar la de lo ‘extraño’) . . . y la de lo sobrenatural aceptado (o ‘maravilloso’) . . . [lo cual implica que] no encontramos ahí lo fantástico propiamente dicho: solo géneros vecinos” (47).

cuentos efectistas que se dieron a conocer desde 1894, principalmente a través de la prensa, y que no fueron recopilados hasta la edición de su narrativa completa por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2006. Es necesario mencionar también la novela XYZ de 1934, que Palma califica con el subtítulo de “novela grotesca”, pero que es en realidad una original novela de ciencia ficción, que antecede, por la temática de la duplicación y la fascinación por la representación (de un tipo que podríamos llamar “cinematográfico”), a La invención de Morel de Aldolfo Bioy Casares. Lo fantástico es desarrollado principalmente en sus cuentos y, para cada volumen, se mencionará el criterio que motiva la selección.

2.2 Cuentos malévolos

De los textos incluidos en Cuentos malévolos, su primer libro de relatos, publicado originalmente en 1904 y luego en 1913⁶⁵, los siguientes deben ser comentados: “Los ojos de Lina”, “La granja blanca”, “Leyenda de haschich”, “Tengo una gata blanca”, “El príncipe alacrán”, “Un paseo extraño”, “El nigromante” y “Las vampiras”. Los veinte relatos que componen este primer libro incluirían ocho que podrían relacionarse con lo fantástico o con géneros afines. A ellos se suma “El día trágico”, relato de ciencia ficción apocalíptica que vale la pena mencionar dado que se trata del único cuento no costumbrista que Clemente Palma haya ambientado en el Perú, y la “La última rubia”, otro relato de ciencia ficción que linda con lo fantástico y con lo grotesco.

Los seis primeros cuentos que componen esta lista pueden agruparse en tanto se trata de relatos fantásticos de influencia decadentista, que ponen en escena diversas

⁶⁵ La segunda edición, publicada en París con un prólogo de Ventura García Calderón incluye siete cuentos más que la edición de 1904: “Tengo una gata blanca”, “Ensueños mitológicos”, “Un paseo extraño”, “El nigromante”, “Vampiras”, “El día trágico” y “Las mariposas”. De los diez cuentos que son comentados en este apartado, cinco recién fueron incluidos en esta segunda edición.

perversiones, el consumo de sustancias narcóticas, y que son claramente metaliterarios, ya sea porque las referencias literarias funcionan en ellos como motores de la dimensión fantástica o porque ponen en evidencia el poder transformador del acto de relatar, el cual establece en la trama una perturbación del orden normal de las cosas. En estos textos se hace manifiesto un aspecto que el crítico argentino Claudio Iglesias considera propio del decadentismo y que “equipara el texto literario con un tóxico, un discurso cuyo vigor está en su capacidad de corromper” (13).

El cuento que se distingue del resto es “El nigromante”, pues se trata de una fábula en la cual Palma juega con las convenciones del cuento de hadas y de la novela gótica clásica, ubicando el relato en los límites de lo maravilloso. Se podría también situar este cuento en la categoría de lo fantástico explicado, pues los eventos sobrenaturales que relata, la historia de un rey que busca la felicidad a través de un pacto con el demonio, resultan no ser más que una treta tramada por un juglar (disfrazado de diablo) y por la hija del rey, quienes viven un amor oculto. El resultado es un cuento moralizante, probablemente el cuento de moral más convencional en toda la colección, lo cual desarticula su dimensión fantástica al resolver totalmente los enigmas propuestos en un inicio.

Los otros cuentos seleccionados requieren, por su lado, de un análisis detallado para identificar en ellos el funcionamiento de efectos de lo fantástico.

“Los ojos de Lina” es probablemente uno de los cuentos más conocidos de Clemente Palma, debido a su inclusión en antologías dedicadas tanto a la literatura fantástica como a la evolución del cuento en el Perú más allá de temáticas o géneros específicos. El texto narra la historia del teniente Jym, un hombre que no soporta la mirada de su esposa Lina pues sus ojos poseen cualidades extraordinarias: en ellos, Jym puede ver

“fulguraciones verdosas y rojizas” (Palma 2006 I, 220) y toda clase de formas extrañas que son la materialización de las ideas y estados de ánimo de su mujer. El efecto nefasto de la mirada de Lina en la salud mental del teniente Jym la empuja a arrancarse los ojos y entregárselos a su esposo, envueltos como una ofrenda, prueba de su amor apasionado. Lina queda ciega y Jym observa horrorizado cómo “esos ojos extraños que [lo] habían mortificado tanto, [lo] miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre...” (Palma 2006 I, 225).

El relato presenta sin embargo distintos niveles de narración que ponen a distancia la historia de Lina e interfieren con la interpretación de la trama. Un primer narrador testigo, homodiegético, no identificado nos presenta al teniente Jym, “insigne bebedor de whisky y de ajeno” (Palma 2006 I, 217), quien un día decide relatar la historia de Lina, delante de sus amigos (entre los cuales se encuentra el primer narrador). Jym es entonces el segundo narrador y el protagonista, es decir, un narrador autodiegético. Se trata de un narrador voluble pues, cuando termina de enunciar su relato, niega la veracidad del mismo, atribuyéndolo a los efectos del ajeno: “os he referido una historia inverosímil cuyo autor tengo el honor de presentaros” (Palma 2006 I, 225) dice señalando la botella de la cual bebe. El cuento podría ubicarse en la categoría de lo “fantástico explicado”, pues su desenlace nos presenta una solución interpretativa: todo fue un invento, nada más que un relato. Sin embargo, algunas interrogantes quedan pendientes en cuanto a la situación planteada en el texto. Gabriela Mora considera que la explicación final anula el efecto de lo fantástico del relato, el cual se acercaría más a la categoría de lo extraño pues además “el arrancarse los ojos de Lina, horroroso como es, no es imposible en el mundo que conocemos” (Mora 2000, 91). Mora obvia evidentemente el tema de la materialización de los pensamientos y sentimientos de Lina como luces y formas que viajan al interior de sus ojos, y los

efectos de esta mirada en la salud de su esposo, o reduce dicho misterio a una perturbación psíquica de Jym, quien es el único que logra distinguir las fulguraciones. Obvia, además, la persistencia de la inquietante mirada de Lina después de su mutilación, la cual también posee una dimensión sobrenatural. Esta idea —como todas las que sugieren la dimensión fantástica de los eventos— es expresada a través de la voz del mismo teniente Jym, quien dice: “nadie me quitará de la cabeza que Mefistófeles tenía su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas” (Palma 2006 I, 220). Por su lado, Harry Beleván califica el desenlace del cuento de “desafortunado . . . [y considera] que debiera tal vez omitirse en una lectura cabalmente fantástica” (4). Sin embargo, si bien el cierre del cuento aporta una dimensión grotesca (en tanto conjuga risa y horror), escéptica e irónica del relato (vinculando la fantasía con la intoxicación y burlándose de los personajes cuya historia se acaba de narrar), no hay duda de que el teniente Jym ha narrado un cuento fantástico dentro del cuál no hay solución al enigma propuesto. La única solución que plantea se reduce a negar la veracidad del relato sin resolver su misterio ni negar sus efectos en su público.

Entre los aspectos importantes que surgen de una lectura crítica de “Los ojos de Lina” se distingue, como lo ha resaltado Gabriela Mora, el tema de la relación de poder entre hombres y mujeres. El cuento de Palma presentaría así la visión machista de una mujer que atenta contra la cordura de su marido. Lina es una suerte de vampiro, cuyos labios “[parecen] acostumbrados a comer fresas, a beber sangre” (Palma 2006 I, 219), y que consume la vida de Jym a través de sus efectos psíquicos. Gabriela Mora destaca de esta manera la asociación que puede existir entre la mutilación de los ojos y el miedo a la castración, asociación ya establecida por Sigmund Freud en la lectura que propone del cuento de Hoffmann, *Der Sandmann*, en “Das unheimlich” (Mora 2000, 93). En ese sentido, podría decirse que el comentario con el que Jym cierra su narración, en vez de

atentar contra la idea central de su relato, lo reitera a partir de una variación de tono. Jym se burla de su propia historia diciendo: “Si los ojos de una mujer os hacen daño, ¿sabéis cómo lo remediará ella? Pues arrancándoos los vuestros para que no veáis los suyos” (Palma 2006 I, 225). Fuese cual fuese el registro, las mujeres serían representadas como seres monstruosos que enfrentan al hombre a la mutilación, símbolo de emasculación.

Si bien los efectos de inquietante extrañeza vinculados con asociaciones simbólicas como la que se acaba de mencionar pueden relacionarse con lo fantástico – como lo explican Freud, Verdevoye o aún Cortázar–, es importante resaltar la manera en que “Los ojos de Lina” pone en evidencia otro mecanismo de lo fantástico aludido en la sección sobre sus teorías: su dimensión metatextual. En este relato, los diferentes niveles de la realidad representada se ven amenazados por el poder transformador del acto de narrar. Jym actúa como todo escritor de lo fantástico, consolidando en un primer momento la verosimilitud de su relato para luego poder desestabilizarlo mejor: “No voy a referiros una balada ni una leyenda del Norte, como en otras ocasiones; hoy se trata de una historia *verídica*, de un episodio de mi vida de novio” (Palma 2006 I, 217 *mi énfasis*). El final del cuento, cuando Jym admite que se trata de una pura invención, no reduce la impresión que causa la historia de Lina sino que revela su naturaleza de construcción textual, condición misma de la irrupción de lo fantástico. Este último sólo se manifiesta como síntoma, en un sentido doble: en los efectos inexplicables de la mirada de Lina en la salud del teniente, y como perturbación del realismo en el texto, de la referencialidad de la historia que refiere.

Esta particularidad se relaciona con otra característica recurrente en los cuentos de Palma, que ha sido resaltada por la mayoría de sus críticos: la ambientación y los personajes extranjeros que caracterizan tanto “Los ojos de Lina” como el resto de sus

relatos fantásticos. En este cuento, Jym pertenece a la armada inglesa, “había pasado gran parte de su juventud en Noruega” (Palma 2006 I, 217), y suele compartir con sus oyentes “baladas escandinavas” y leyendas “del norte”. Según Gabriela Mora la preferencia por nombres y lugares extranjeros “bien puede ser una especie de escudo para protegerse de críticos y lectores que no conciben que este tipo de historias se pueda dar entre las ‘católicas’ y ‘sanas’ familias latinoamericanas” (Mora 1997, 193). Esta no parece ser una explicación suficiente para el empleo sistemático de elementos extranjerizantes en los cuentos de Palma. En primer lugar porque si, como Mora escribe, “estos cuentos aparecen como abiertamente blasfemos para la ortodoxia religiosa” (Mora 2000, 17), y si la intención es, como lo asevera la crítica chilena, la de “épater le bourgeois”, entonces un país católico habría sido un contexto aún más chocante y provocador. La preferencia por lo extranjero quizás se deba más bien a la intención expresa del autor de ubicar sus relatos en el mismo contexto geográfico que el de los textos que lo inspiraron (los textos de Hoffmann, Poe, Villiers de L’Isle Adam, etcétera), es decir, la intención de producir cuentos europeos o, quizás aún, historias que transcurren en el universo literario europeo. La ambientación y los personajes de los cuentos de Palma aluden directamente a sus influencias, lo cual hace de ellos cuentos exóticos en el Perú. No es lo mismo que Villiers de l’Isle Adam⁶⁶ escriba sobre personajes franceses en París, y que Palma lo haga desde Lima. Esta tendencia de la obra de Palma contribuye a producir efectos de lo fantástico pues, como se ha visto, la ruptura que opera en este modo discursivo se establece a partir de la coexistencia de representaciones de realidades contradictorias en el mismo texto, y aquí una de las dimensiones que irrumpe como elemento desestabilizador, como *otra realidad*, es el universo de lo literario. Este procedimiento puede verse claramente aludido en el

⁶⁶ El uso de este ejemplo en particular se debe al guiño que el título Cuentos malévolos de Clemente Palma le hace al libro de Villiers de l’Isle Adam, Cuentos crueles.

prólogo de Cuentos malévolos que Ventura García Calderón escribió en 1912. En este texto, García Calderón describe indirectamente la literatura de Clemente Palma usando la imagen de un viaje fantástico en mundo de referencias literarias:

“Detrás de la espalda de mi amigo, se alineaban infolios de pasta roja y pergaminos con gruesas letras negras. Hasta una confusa lejanía se abrían nichos como bocas dispuestas a morder el pensamiento de los hombres, en aquel cementerio de libros. Se había agitado el pavimento . . . caímos derribados con violencia; al levantarnos solo vimos unos prados pálidos y verdes, lustrados por el alba lenta” (Palma 2006 I, 171).

La grieta que permite vislumbrar lo insólito es aquí la biblioteca “detrás de la espalda” de Clemente Palma. García Calderón prosigue con menciones a una serie de autores y personajes que desfilan ante él y su amigo Clemente, mientras viajan por un universo paralelo: Baudelaire, Villiers de l’Isle Adam, Dante Alighieri, Beatriz, Ofelia, Ligeya, entre muchos otros.

“Los ojos de Lina” ha sido criticado (por Mora y Beleván, por ejemplo) por la supuesta inconsistencia final en el tono que reduciría el impacto de sus efectos. Sin embargo, sin negar la perturbación que implica este cambio abrupto en el desenlace del texto, es necesario resaltar que con ello Clemente Palma comunica algo acerca de la naturaleza de la ficción fantástica. En tanto cuentista, Clemente procede como el teniente Jym quien anuncia primero sus referentes literarios (las leyendas del norte), emprende una narración supuestamente “verídica”, es decir de naturaleza opuesta a la de las historias que menciona en un inicio, y finalmente se burla de ella. De la misma manera, la perturbación que constituye el efecto de los relatos de Clemente Palma nace de la yuxtaposición —que a veces es más bien una puesta en relación secuencial— de distintos registros.

Aunque con un tono más lúgubre, encontramos características similares en “La granja blanca”, el más extenso de los Cuentos malévolos. Dividido en diez apartados, este relato también presenta a un narrador encargado de hacernos parte de su historia de amor trágico y fantástico en primera persona. El inicio del relato presenta al narrador-protagonista: un joven romántico que acostumbra debatir con su viejo maestro de filosofía acerca de la naturaleza de la realidad y que planea casarse con su prima Cordelia, a quien ama con pasión. Pero la fatalidad se hace manifiesta y un mes antes de la boda, Cordelia cae enferma de Malaria y muere⁶⁷. El protagonista se desmaya tras oír la noticia, pero al despertarse todo parece haber regresado a la normalidad. Como si la mala noticia no hubiese sido más que un sueño, el teniente Jym se encuentra nuevamente con su futura suegra y luego con Cordelia, con quien finalmente se casa antes de instalarse en *La granja blanca*, una propiedad que ha heredado y que se halla alejada del mundo en medio un bosque⁶⁸. Transcurre un año de felicidad, durante el cual la pareja sólo comparte su hogar con una sirvienta anciana y sorda, y un perro llamado Ariel. Cordelia da a luz a una niña y, después del parto, pinta el retrato de su marido. Luego, a pedido de este último, la joven madre comienza a pintar su autorretrato. El

⁶⁷ Se puede establecer un paralelo entre Cordelia y Lodoiska, personaje femenino con el cual el protagonista del cuento “Mors ex vita” también mantiene un amor de ultratumba y que muere de una enfermedad tropical no identificada. Sus enfermedades serían potencialmente indicadores de que las historias transcurren fuera de Europa, aunque el detalle no es lo suficientemente contundente para afirmarlo y contrasta con otras referencias geográficas que contradicen esta posible ambientación.

⁶⁸ En un artículo de 1961, Richard A. Long e Iva G. Jones escriben que una particularidad de la novela decadente es que “el tiempo adquiere en este tipo de novela una cualidad espacial. Es más, tiempo y espacio están fusionados” (mi traducción de Long & Jones, 246). *La granja blanca* es justamente un espacio retraído, fuera del mundo, donde, durante dos años, se transgrede el orden natural de la vida. En el cuento, la fusión de tiempo y espacio es sin duda tematizada, a la vez que se representa claramente una tensión entre lo secuencial y lo simultáneo. A mi parecer, y como se ve en el desenlace de este cuento, esta tensión corresponde a una oposición entre narración e imagen.

protagonista tiene prohibido ver el cuadro antes de que esté terminado, condición que su mujer le impone, prometiendo recompensarlo por esas horas de separación. Al cumplirse dos años en *La granja blanca*, Cordelia termina su autorretrato. La fidelidad con respecto al modelo es sorprendente. El protagonista encuentra entonces a su esposa llorando cuando cree que nadie la está mirando. Ese día, que además marca su segundo aniversario de bodas, la pareja vive su amor como “una desesperación voluptuosa y amarga: . . . algo así como el deseo de derrochar en un día el caudal de amor de una eternidad . . . una demencia, una sed insaciable . . . un delirio divino y satánico, . . . un vampirismo ideal y carnal” (Palma 2006 I, 265). Al despertarse, el protagonista ya no encuentra a su esposa, y no solo Cordelia ha desaparecido sino también la imagen en el lienzo de su autorretrato. En el último apartado del cuento, el viejo maestro de filosofía llega a la granja y le entrega al protagonista una carta en la cual la madre de Cordelia narra la muerte de su hija dos años antes. Junto a la carta está el anillo de compromiso de Cordelia y una cruz fúnebre de marfil en cuyo cristo el narrador ve “la expresión fría [del] dolor convencional” (Palma 2006 I, 269). El protagonista procede a contarle a su maestro los detalles de la temporada que ha compartido con su mujer en *La granja blanca*. Prosigue una acalorada discusión entre ambos hombres acerca de la naturaleza de la realidad, la vida y la muerte, que el narrador-protagonista concluye con la siguiente fórmula: “como consecuencia, se derrumba la filosofía positivista de usted” (Palma 2006 I, 271) pues queda en evidencia que el alma de Cordelia ha migrado al cuerpo de su hija. Invasado por el horror y por la certeza de que el protagonista planea tener una relación incestuosa con la niña, el maestro de filosofía la mata, arrojándola por la ventana. Distanciado de sí mismo, sin comprender completamente el estado psíquico que está atravesando, el protagonista finalmente le prende fuego a *La granja blanca*, mientras que en su interior aún se encuentra la vieja sirvienta sorda.

En el cuento se puede identificar varios tópicos de lo fantástico como, por ejemplo, el regreso desde el mundo de los muertos y la reencarnación, ambos claramente aludidos a través de la historia. También operan de manera sutil otros motivos fantásticos como el del doble⁶⁹: Cordelia mantiene una relación simbiótica con su hija y con la imagen de su autorretrato, además se la vincula con “la hija de Jairo”, personaje bíblico que figura en un cuadro al principio del relato y “cuyo rostro era muy semejante al de Cordelia” (Palma 2006 I, 256). Según la tradición cristiana, “la hija de Jairo” vuelve a la vida gracias a la intervención de Jesús, lo cual funciona aquí, en palabras de Gabriela Mora, como un “temprano indicio premonitorio de la muerte de Cordelia y su ‘fantástico’ retorno” (2000, 123-124). Si la identidad de Cordelia se ha fragmentado y ocupa diversas instancias materiales (su aparición tangible más allá de su muerte física, el cuerpo de su hija, el rostro pintado de “La hija de Jairo” y su propia representación en el cuadro que ha pintado), su fragmentación contamina a los otros personajes: el protagonista –quien, al final del relato, siente “una invasión de indiferencia, de estoicismo, de olvido” y quien cree ver surgir en su interior a “un nuevo individuo” y una ruptura de “la identidad de [su] yo con la superposición o intromisión de una nueva personalidad” (Palma 2006 I, 268)– y “el razonable profesor de filosofía, movido por su estricta moral [quien] se convierte en asesino para prevenir el pecado del incesto” (Mora 2000, 127). El desenlace establece que tanto el maestro positivista como el alumno romántico se olvidan del valor de la vida humana y cada uno mata a una mujer indefensa. Se trata pues de un relato de horror fantástico, lo cual quiere decir que tematiza lo que Charles Grivel describe como “lo peor que no se sabría ni se debería

⁶⁹ La importancia de este tema es resaltada por Harry Beleván quien, como se ha visto, lo considera una constante en la narrativa de expresión fantástica en el Perú (Beleván, 4). Mora sin embargo ve este tema como secundario, así como también lo sería según ella la vinculación que Beleván establece entre “La granja blanca” y “Morella” de Edgar Allan Poe (Mora 2000, 129).

sentir” (172). Aquí la multiplicación del yo, su reproducción como en un espejo, conduce al horror fantástico, que funciona justamente a partir de la visión de lo que no debería verse, “la remisión espectacular de un relato al ojo” (Grivel, 174). Lo fantástico es revelado primero cuando lo verbal-escrito se enfrenta a lo visible, cuando la carta de la madre de Cordelia le informa al protagonista que ella está muerta, oponiéndose así a la experiencia sensible de este último. Lo escrito se impone a lo visual: la imagen de Cordelia en su autorretrato desaparece y la carta de su madre sella la imposibilidad de que Cordelia siga viva en la mente del protagonista. Más adelante, el horror se manifiesta cuando el relato sobre los dos años transcurridos en *La granja blanca*, que el protagonista refiere a su maestro, se hace visible en la figura de la niña, reencarnación y doble de Cordelia. Las duplicaciones son justamente el enfrentamiento visual con lo que existe en otro plano y que parece amenazar la integridad de los personajes y de su realidad: la historia de la hija de Jairo, la representación del autorretrato, las disquisiciones filosóficas del protagonista, atraviesan las fronteras de su universo discursivo para hacerse “reales” ante los personajes del cuento. Como afirma Carmen Luna Sellés en un artículo sobre los Cuentos Malévolos, “se produce fantasmaticidad cuando se borra la frontera entre el mundo-marco y el mundo-enmarcado” (381).

Como ya se sostenido, lo fantástico se constituye como discurso metadiscursivo, metaliterario, metatextual. En este caso, el tema de la representación como amenaza a la estabilidad del mundo es reiterado desde un principio. Las discusiones entre el protagonista y su maestro se refieren justamente a la relación conflictiva entre la realidad y su representación: “¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos *personajes* que habitamos *en el ensueño de alguien*, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas y grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de *algún eterno durmiente*?” (Palma 2006 I, 254 primer énfasis mío, los otros son del

autor). Este conflicto entre planos de interpretación de la realidad es anunciado desde el título original, “¿Ensueño o realidad?”, con el que el texto se publicó en El Ateneo de Lima en 1900 y que pone el acento en la distancia entre la imaginación (o la fantasía) y las explicaciones racionales del mundo. El debate es retomado durante el desenlace del cuento, momento en el cual la referencia literaria se hace explícita: “Le diré lo que Hamlet a Laertes, en el entierro de Ofelia” (Palma 2006 I, 270), le anuncia el protagonista a su maestro, defendiendo así su amor de ultratumba. La discusión teórica enmarca entonces la historia central, en la cual el proceso de creación de un cuadro determina el tiempo del evento fantástico: la manifestación del fantasma de Cordelia. Para el protagonista, el primer suceso insólito es la desaparición de la imagen de Cordelia en la pintura que ha realizado, como si la representación hubiese atravesado la frontera que la separaba del universo de su referente. Esta relación entre la representación de la mujer y la trascendencia más allá de la muerte, puede además explicarse siguiendo un razonamiento de Michel Crouzet quien al referirse a la obra de Théophile Gautier (otro referente importante de Palma) escribe: “es eterno el cuerpo de la mujer que ya es en sí una obra, que es potencialmente una representación estética, escultórica o pictórica, motivo eterno de la belleza plástica” (LXXXIX), lo cual apunta de nuevo a la dimensión fantástica implícita en la duplicación de la forma a través de la representación. En “La granja blanca”, cuando la imagen del autorretrato se esfuma, Cordelia desaparece a su vez, y los otros personajes, que supuestamente sí viven, deben enfrentarse al horror de lo inexplicable. La desaparición de la representación ha anunciado la desaparición de su referente.

La discusión teórica que abre y cierra el relato apunta, según Gabriela Mora, a su tema central: “la diferencia entre realidad y ficción” (Mora 2000, 129), relación problematizada en un texto que narra el encuentro de ambas en un mismo plano. Si bien

comparto esta interpretación, menos clara me parece la idea de Mora de que el cuento posibilite una lectura alternativa a la que involucra lo fantástico, y según la cual los eventos no serían más que una alucinación del protagonista. Esta lectura es válida, pero en vez de atentar contra lo fantástico del relato, ella lo ratificaría y calzaría con lo que Todorov considera el efecto y la esencia del género: la construcción de una instancia de ambigüedad interpretativa. Mora resalta la presencia en ese caso del tema de la locura o de los deseos inconscientes del protagonista que se manifiestan bajo la aparente forma de lo monstruoso alucinado. El motivo, y los subtemas que de él se derivan, se inscribiría así en una tradición compuesta por autores y textos que habrían influenciado a Palma: “‘Zo-har’ de Mendés, o ‘L’animale’ de Rachilde . . . además de Justina del Marqués de Sade” (Mora 2000, 130) que Palma menciona en otro cuento (“El príncipe alacrán”); sin contar “Morella” de Edgar Allan Poe, Spirite y “La muerta enamorada” de Théophile Gautier y “Vera” de Villiers de L’Isle Adam. Esta relación con otros textos literarios apunta nuevamente a la dimensión metaliteraria de lo fantástico en Clemente Palma. Mora percibe este aspecto al afirmar que la crisis en el relato “podría verse como un giro reconstructor y metaliterario que, recordándonos que estamos en el terreno de la ficción borraría no sólo los hechos fantásticos, sino que esfumaría toda la historia y sus personajes” (Mora 2000, 130). Sin embargo, al igual que en “Los ojos de Lina”, la idea de que se trate de una ficción no desarticula lo fantástico sino que lo confirma: aún si reconocemos la naturaleza textual del relato, la crisis que en él se representa no tiene una explicación ni pierde su carácter perturbador y misterioso. En “La granja blanca”, la posibilidad de que los eventos pertenezcan al universo de la ficción, es justamente lo que constituiría lo fantástico ante los ojos del narrador protagonista.

Lo metaliterario, la tensión entre los niveles discursivos o los registros narrativos, es constitutivo de lo fantástico en los otros Cuentos malévolos. En “Leyenda de Hachisch”, el narrador-protagonista recurre a una droga para olvidar el dolor causado por la muerte de su amada y nos hace parte, nuevamente en primera persona, de “las extravagancias que [vio] durante las varias horas que [estuvo] sumergido en extraño ensueño” (Palma 2006 I, 277). En la línea de “Le club des hachichins” de Théophile Gautier, Palma narra una aventura fantástica activada por la droga, que nos transporta a través de un universo de referentes mitológicos y literarios que se confunden con la historia personal del protagonista. El tema de las sustancias narcóticas es reiterado por Palma en otros cuentos que serán analizados más adelante, como por ejemplo “El príncipe alacrán” y “En el carretón”.

En “Leyenda de Hachisch”, las visiones referidas por el narrador protagonista se suceden por efecto de la droga que ha consumido para olvidar el dolor causado por la muerte de su amada Leticia. En ellas, el dios hindú Vishnu se transforma en el poeta Ovidio Naso, la diosa Venus en Leticia. De las páginas de los libros surgen seres: una ninfa se escapa de la Cosmografía de Sebastián Münster que el narrador-protagonista había dejado abierta sobre su escritorio. En la aventura fantástica, la crisis suele resolverse al final del relato a través de un regreso a la normalidad, aunque esta última quede siempre teñida por la mancha invisible que ha dejado lo insólito. La alucinación causada por el hachís permite estructurar temporalmente la entrada y la salida del ámbito de lo fantástico, que aquí no es más que una nueva forma de ver, y de hacer coincidir, lo experiencia sensible con la experiencia literaria. Al final del relato, el rizo de Afrodita, que el protagonista cree sostener durante su ensueño, resulta ser un rizo de su amante muerta que conserva en el mundo “real”. Lo fantástico es aquí la combinación de dos órdenes, o el encuentro de dos formas distintas de relatar lo mismo,

por ejemplo la experiencia táctil del rizo en las manos. Más que ruptura, se trata de una simultaneidad fantástica. El rizo de Afrodita-Leticia es la prueba de la comunicación entre los registros, un fetiche que conserva el fantasma de la amada muerta y que le permite manifestarse a lo largo de una ceremonia en la que se materializan dioses paganos. La forma que adquiere esta ceremonia es la estructuración de un relato.

La lista de cuentos fantásticos reunidos en el primer conjunto publicado por Palma, incluye dos protagonizados por los hermanos gemelos Macario y Feliciano: “El príncipe alacrán” y “Un paseo extraño”⁷⁰. El primero de los cuentos que protagonizan, “El príncipe alacrán”, se relaciona con “Leyenda de Hachisch” pues también se trata de una aventura fantástica desencadenada por un narcótico: esta vez la morfina, sustancia predilecta de Macario, el narrador protagonista. Tras una presentación de los personajes, la aventura fantástica comienza con la siguiente descripción:

“En el suelo y junto al escritorio tenía yo varias docenas de libros para el encuadernador. Estaban en revuelta confusión los autores más opuestos en inspiración y épocas: el *Orestes* de Sófocles y una edición antigua de la *Vida y hechos del Ingenioso Hidalgo*, que faltaba en mi colección de *Quijotes*, el *Wilhem Meister* de Goethe, y *L’Animale* de Rachilde; las *Disquisitione Magicarum*, de Martín del Río y *Zo’Har* de Mendès; la *Parerga* de Schopenhauer y un ejemplar de la *Justina* del divino marqués; *To Solitude* de Zimmermann y muchos libros más que no recuerdo. La persistencia del ruido comenzó a irritar mis nervios: parecía como si un pequeño gnomo se

⁷⁰ Feliciano y Macario también protagonizan uno de los “Otros cuentos malévolos”, no incluidos en los dos libros de relatos publicados en vida por Clemente Palma, pero que son comentados en el apartado correspondiente del presente estudio.

entretuviera en saltar entre los libros, rascar las cubiertas y *transportar las letras de una obra a otra*” (Palma 2006 I, 305 último énfasis mío).

De entre los libros, sale un alacrán, responsable del ruido descrito en la cita anterior. Macario lo aplasta y, más tarde, despierta en su cama rodeado de alacranes que claman venganza por la muerte de su rey. La aventura termina con la reina de los alacranes exigiendo ser compensada por la muerte de su esposo. La compensación es que Macario y ella engendren un hijo que posea la inteligencia humana y por ende “la ciencia del buen gobierno” (Palma 2006 I, 310). Al día siguiente, Macario no sabe si se ha tratado de un sueño o si todo ha ocurrido como nos lo ha relatado. Su hermano gemelo Feliciano llega a la casa y mata a dos bichos que salen de la cama: “un gran alacrán . . . y otro chiquitín” (Palma 2006 I, 311) que Macario identifica con la reina y con su propio hijo, producto de la cópula monstruosa.

Nuevamente, la función de las referencias literarias es clara en tanto ponen en marcha los efectos de lo fantástico. Estos últimos surgen de una operación como la que realiza el gnomo-alacrán, quien parece transportar las letras de un libro a otro, superponiendo relatos, tratados de psiquiatría, filosofía y otros textos. Esta yuxtaposición, si se retienen las ideas de Annick Louis expuestas en el apartado 1.4 de este estudio, es en sí una forma de configuración de lo fantástico que, más tarde y en otro contexto, será radicalizada por autores como Jorge Luís Borges. En “El príncipe alacrán”, el monstruo sale de los libros que representan diversos tipos de referentes textuales, se apodera del narrador, quien finalmente duda de la verosimilitud del relato que él mismo nos transmite acerca de su propia experiencia. Cabe resaltar que en un inicio, Macario, el narrador-protagonista, afirma estar relatando su historia como explicación de “uno de los muchos fenómenos psicológicos que se realizaban en [él], con lo cual [cree] prestar un positivo servicio a la ciencia” (Palma 2006 I, 302). Así

como el engendro entre Macario y la reina de los alacranes, lo fantástico surge aquí como un intento de hibridación entre distintos tipos de discurso.

El siguiente relato, “Un paseo extraño. (Extravagancia de mi hermano Feliciano”, es la extensión de la historia de Macario y su hermano Feliciano narrada en “El príncipe alacrán”. Si bien la calificación de este texto como fantástico es debatible pues no ocurre ningún evento aparentemente imposible, el cuento también puede leerse como una aventura fantástica por un mundo paralelo: el universo de las alcantarillas de una ciudad moderna, habitado por todo lo que ha quedado cubierto, los desechos y los horrores sobre los cuales se vive pero que se mantienen alejados de las miradas humanas. El cuento justamente se enfoca en lo que se hace visible, en la iluminación de lo escabroso y lo oculto.

Protegido por una escafandra, Feliciano se interna en “un mundo de seres indescriptibles, seres con órganos atrofiados o con nuevos órganos que *parecían creados por la fantasía* de un loco” (319 mi énfasis). En este lugar, los sapos, cucarachas, lombrices, murciélagos y otras alimañas, adquieren, por la manera en que son descritos, la cualidad de monstruos del inframundo:

“¡Qué horribles bichos! Sembrados de pelos y con los cuerpos glutinosos los unos, con caparazones y antenas los otros, estos largos como anguilas, aquellos cortos y con los ojos saltados como cangrejos; con ventosas los de aquí, a modo de pulpos, los de más allá negros y pesados y con alas, como pequeños cerdos o pequeñas tortugas que intentarían transformarse en mariposas” (Palma 2006 I, 317).

La hibridación en la descripción de estos bichos es su transformación en monstruos por efecto de las palabras con las cuales se los nombra. La descripción nos transmite una imagen fragmentada: miembros de un animal al cual se suman los de otro animal. De

hecho, la cita anterior termina con la imagen explícita de una tortuga transformándose en mariposa, metamorfosis representativa de “una sorda labor de vida monstruosa, un reino de pesadilla con una fauna grotesca y liliputiense que hervía en el misterio” (Palma 2006 I, 318), de la cual Feliciano es el testigo improbable. Esta operación puede relacionarse con la estrategia metonímica de lo fantástico definida por Roger Bozzetto, o por un uso expresivo de la sinécdoque, pues es la percepción fragmentada de los objetos descritos lo que los hace aún más insólitos.

El relato termina cuando Feliciano emerge nuevamente a la superficie por una tapa de alcantarilla y, una vez en casa, se deja llevar por el ensueño. La conclusión pone en relación la experiencia del paseo extraño con una serie de referentes literarios derivados de la Divina comedia: Virgilio en el infierno, las almas en pena de Paolo y Francesca, y del conde Ugolino, que el narrador asocia con las bestias que ha descrito anteriormente. Existen entonces dos órdenes superpuestos en este relato, que coinciden con la superposición física del mundo de la superficie y del mundo de las alcantarillas: un mundo “normal” y un mundo amenazante. La asociación con el infierno, al final del cuento, sugiere la dimensión fantástica del paseo, pues no se trata de un paseo “real” sino de una aventura fantaseada por un narrador nutrido de referentes literarios insólitos o sobrenaturales.

Al igual que “Un paseo extraño”, otro texto cuya calificación como relato fantástico puede prestarse a debate es “Tengo una gata blanca”. Sin embargo permite niveles de lectura interesantes si se lo relaciona con el funcionamiento de lo fantástico. En este relato corto no ocurre ningún evento sobrenatural o imposible, pero desarrolla una idea extraña. El mismo narrador resalta esta particularidad al describir lo que refiere como un “extraño enigma de sangre y amor, de odio y de caricias” que envuelve la

presencia de su gata, llamada Astarté. En los comportamientos de la gata, el narrador-protagonista ve la expresión de sentimientos desenfundados: el amor, al igual que la crueldad y la violencia. Si bien el relato se desarrolla como la proyección de la conciencia del narrador, quien busca en el animal la manifestación de una fuerza oscura de la naturaleza, el desenlace le abre la puerta a una interpretación en la línea de lo fantástico. Al terminar de describir a la gata, el narrador afirma que “en el fondo de sus glaucos ojos, en el negro abismo de boca contráctil que forma el centro de sus pupilas, [cree] ver pasar hierática, sonriente y maligna la sombra de Astarté, de la Astarté siríaca, la otra...” (Palma 2006 I, 296). De manera más explícita que en “Un paseo extraño”, Palma ha construido aquí un texto acerca de cómo el nombre puede determinar a los seres y a las cosas. Al bautizar a su gata con el mismo nombre de una diosa mesopotámica, asociada tanto con la fertilidad como con la guerra y la destrucción, el narrador le ha conferido los impulsos y atributos de las fuerzas mitológicas a las que alude su nombre. Si la gata es movida por fuerzas extrañas, por una conciencia que va más allá de sus instintos animales, se trata de la fuerza que las palabras le confieren a las cosas, subvirtiendo a veces su naturaleza. El cuento no tematiza una ocurrencia de lo imposible, pero sugiere un improbable efecto en los objetos producto de una percepción particular, que podría calificarse de “percepción literaria”. La percepción “literaria” transforma la realidad primero a través de la forma de describirla. La dificultad de considerar este relato como fantástico se debe justamente al uso predominante de figuras poéticas, como el símil: “tengo una gata blanca, sobre cuya cabeza se extiende una mancha que inunda su lomo, como la cabellera de una mujer en *deshabillé*” (Palma 2006 I, 293 énfasis del autor); y la metáfora: “ronroneabas tu oración bestial” (Palma 2006 I, 293); que ponen a distancia la lectura literal requerida por lo fantástico.

Sin embargo, en el texto de Palma, lo literario también está presente de forma explícita: “Mi gata blanca ha crecido entre mis papeles y mis libros, ha perseguido los bicharracos de los rincones, ha desgarrado las hojas de mis libros en sus traviesas correrías infantiles, y más de una vez me ha hecho trizas apuntes, cartas y originales” (Palma 2006 I, 392). La gata blanca es presentada como una animalidad que destruye el orden de los textos entre los cuales crece. Lo fantástico quizás no se manifieste plenamente, puesto que lo descrito está delimitado por las impresiones del narrador homodiegético, por la dimensión poética de la descripción. Sin embargo, las palabras (y sobre todo el nombre de la gata) funcionan también como fisuras que permiten invocar a la diosa homónima, la cual tiñe al animal doméstico con sus atributos, haciéndolo a la vez agente y símbolo del caos y la destrucción. El evento insólito con el que juega el narrador homodiegético, sin llegar a afirmarlo más allá de la metáfora, es la existencia del espíritu de Astarté.

El último cuento de la colección que puede calificarse de fantástico es “Las vampiras”, en el cual, como lo anuncia el título, Palma propone una variación del tópico clásico del vampirismo en cuatro apartados. Al igual que en los otros cuentos que hemos comentado, “Las vampiras” juega con diversos niveles de diégesis. El narrador principal y joven protagonista, Stanislas, comienza a sufrir inexplicables problemas de salud por lo cual busca la ayuda del doctor Max Bing. Este último es el segundo narrador en el cuento. Para explicar la enfermedad que aqueja al joven Stanislas, el doctor Bing le narra la historia de otro hombre soltero, Hansen, quien sufría del mismo mal y a quien no pudo salvar de la muerte. El relato del doctor es una historia de vampiros: en la noche, mujeres caían desenfrenadas para succionarle la vida al joven Hansen. Tras oír el relato del Doctor, Stanislas regresa a su hogar, seguro de poseer la clave de su

restablecimiento. Esa noche, advierte una presencia en su habitación, luego siente el cuerpo de una mujer cerca al suyo. Stanislas le muerde el brazo, lo cual hace que la mujer huya rápidamente. Al día siguiente, el joven soltero descubre la marca de sus dientes en el brazo de su prometida, Natalia. Lleno de temor, se dirige nuevamente a ver al doctor, quien se limita a bromear y recomendarle que se case lo más pronto posible. El cuento termina con la siguiente coda, enunciada por el propio Stanislas: “El doctor Max Bing es indudablemente un sabio. ¡Y cuán hermosa e inofensiva mi vampira! Os deseo cordialmente una igual” (Palma 2006 I, 343).

Gabriela Mora ha resaltado la importancia que en este relato tiene el tema del placer sexual de la mujer. Según ella, esto constituiría un elemento innovador que reivindicaría la normalidad de la sexualidad femenina en oposición a su representación monstruosa a través de la imagen de las vampiras. Mora escribe así que “lo más extraordinario de este relato . . . es que Palma aprovechó el tópico del vampirismo para hablar de sexo . . . [y para representar] los deseos de muchachas “respetables” y “puras”, como es la novia de Stanislas” (Mora 2000, 135). Mora identifica así una evolución de la visión de la mujer que ha quedado plasmada en la narrativa de Palma.

Si bien esta manera de representar los impulsos sexuales femeninos no carece de interés, su impacto queda, a mi parecer, atenuado por el cambio de tono que tiene lugar en el relato. De una historia seria y atemorizadora, marcada por las referencias al ocultismo, el relato pasa a ser un cuento moralizante que recomienda encauzar las pasiones a través del matrimonio y que concluye con los comentarios levemente irónicos del doctor: “Lo que hay es que no porque sea pura, inocente y buena, deja de ser mujer” (Palma 2006 I, 342); y de Stanislas: “cuán hermosa e inofensiva mi vampira” (Palma 2006 I, 343). Los dos hombres determinan así la necesidad de orientar las pasiones que, en estado silvestre, se manifestarían de forma monstruosa. Como lo

explica Pedro Pablo Viñuales Guillén, "lo que Palma nos está sugiriendo, y mostrada la irremisibilidad [sic] de la imaginación erótica entre los enamorados, es que, ya que la sociedad no tolera de otro modo la relación carnal, lo más cómodo es casarse y poner en obra lo que antes era mero, aunque acuciante, deseo" (113). Según esta visión, la joven Natalia quizás ni siquiera sea consiente de sus propios impulsos. Así lo expresa el mismo doctor Bing cuando dice: "Si preguntas a tu prometida qué hacía anoche, a la hora en que tuviste la visión, te responderá que pensaba en ti, que soñaba contigo. Quizá nada de esto, porque el fenómeno misterioso se verifica también en *la más absoluta inconsciencia*" (Palma 2006 I, 342 mi énfasis).

No parece ser en esta visión de la mujer y de los deseos sexuales en donde reside la originalidad del cuento. Esta se encontraría más bien en el hecho de que Palma ha construido nuevamente un relato que relativiza la validez de los discursos enunciados. El cuento se asemeja, por el uso de esta estrategia, a "Los ojos de Lina", cuento en el que se reitera una misma visión de la mujer en dos registros aparentemente opuestos: el fantástico y el humorístico (que alcanza en realidad una dimensión grotesca). Si bien el doctor Max Bing se sirve de ideas ocultistas esotéricas para estructurar su narración, el desenlace del cuento desestima los postulados que en un primer momento se ha esforzado por defender. El primer encuentro entre el doctor Bing y Stanislas está marcado por la solemnidad de los argumentos del primero, como se puede ver en el siguiente fragmento, el cual alude a los límites de la ciencia para interpretar los fenómenos del mundo:

"Aún hay en este siglo de las luces y de la incredulidad, fuerzas misteriosas, poderes ocultos, supervivencias de la energía, malignidades activas de voluntades secretas, radiaciones psíquicas desconocidas, fuerzas no estudiadas,

espíritus, como se dice vulgarmente, espíritus de muertos o de vivos que obran, hieren y aun matan en la sombra” (Palma 2006 I, 332 énfasis del autor).

Nelly Emont, en su texto sobre los temas del ocultismo en la literatura fantástica francesa de fines del siglo XIX, explica que “sin duda hay que ver igualmente, en [el ocultismo], la reafirmación de que es tanto cuestión de hacer teología como de psicología” (mi traducción de Emont, 142). Sin embargo, si bien la asociación con el inconsciente está claramente aludida en el texto de Palma, su dimensión metafísica queda relativizada por el cambio de tono al final del relato, el cual disminuye en él el efecto de lo fantástico. Este modo discursivo queda expuesto en su calidad de construcción textual. Lo fantástico sólo se hace presente en uno de los niveles discursivos, el de la historia de Hansen, relatada por el Doctor Max Bing y que, dado el tono con el que termina “Las vampiras”, podría no ser más que una fábula moralizante inventada por este último. Lo fantástico es aquí, como también lo es el humor, un modo de narrar aquello que, en circunstancias socio-culturales particulares, las palabras fallan al intentar expresar de manera unívoca. Al igual que el vampirismo, que representa implícitamente el desenfreno sexual de las mujeres y del joven soltero, el humor refiere indirectamente aquello que no es permitido enunciar de forma explícita. Ambos registros funcionan en este texto como un síntoma de censura.

Finalmente es necesario resaltar la importancia, en la narrativa de Clemente Palma, de “El día trágico. (Crónica de los días del cometa)” pues, como ya se ha dicho, se trata del único relato no costumbrista o histórico que el autor haya ambientado en el Perú⁷¹. La

⁷¹ Me refiero fundamentalmente a los cuentos reunidos en Cuentos malévolos e Historietas malignas, a la novela XYZ, así como a los “Otros cuentos malévolos” reunidos en la edición de la Narrativa completa de Palma, editada por Ricardo Sumalavia y publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2006. Otros textos, como El Perú, La nieta del oidor y Tres cuentos verdes (los dos últimos

crítica recurrente, que afirma que la literatura de Palma se resiste a ser asociada con el contexto cultural específico desde el cual escribe, encuentra aquí una excepción. Si bien no se trata de un relato fantástico, sino de un texto perteneciente a una categoría afín, la ciencia ficción; “El día trágico” representa un gesto original en la producción literaria de Palma, al experimentar *desde* el Perú y ambientar este insólito relato en Lima, “la ciudad de los virreyes” (Palma 2006 I, 346).

“El día trágico” está dividido en cuatro apartados, que presentan distintas técnicas narrativas, emulando por secciones la nota periodística y presentando, como es costumbre en los cuentos de Clemente Palma, diversos niveles de diégesis. El primer apartado alterna las supuestas notas de prensa con una descripción aparentemente realizada por un narrador extradiegético y que da cuenta de las reacciones motivadas en “la ciudad de los virreyes” por la noticia del paso de un cometa. Los artículos provienen del Comercio [sic], están fechados desde el 27 de abril de 1910, y anuncian la inminente llegada del cometa Halley y sus consecuencias nefastas. La ansiedad inicial de las personas se transforma progresivamente en alarma internacional y, en Lima, la gente se entera del pánico, saqueos y asesinatos que ocurren en otros países, como por ejemplo el “asesinato de Clémenceau por los fanáticos” de Francia (Palma 2006 I, 352).

El segundo apartado permite identificar la voz del narrador: “Todos estos acontecimiento que he relatado me hicieron reflexionar . . . Me llamo Oliveiro Stuart” (Palma 2006 I, 354). El narrador protagonista se presenta: ingeniero norteamericano, llegado al Perú “contratado por la Cerro de Pasco Mining Co.” (Palma 2006 I, 355) y comprometido con Gladys, una joven norteamericana. A diferencia del primer apartado, enfocado en los disturbios sociales que causa la noticia de la llegada del cometa, este se

publicados póstumamente), de corte didáctico o histórico, responden a otros criterios temáticos y estéticos que los que dominan la mayor parte de la producción literaria de Clemente Palma.

concentra en la vida íntima del protagonista y sus preparativos para enfrentar el evento fatídico. Oliveiro Stuart decide transformar su cava de vinos en un refugio que lo acoja a él y a su mujer, y en el cual también recibirá a su futura suegra, Ruth Harrington.

El tercer apartado relata el encierro en la bóveda que le sirve de refugio a los personajes, la llegada del cometa, advertida a través de sus efectos en el cielo: luces y cambios de coloración; y en los sonidos que provienen del exterior. Los protagonistas solo pueden observar lo que ocurre afuera a través de una claraboya estratégicamente instalada por Stuart. Finalmente, transcurren seis días y los protagonistas se aventuran fuera de su refugio, donde ya no hay nadie ni nada vivo y donde tendrán que emprender la tarea de repoblar el mundo. La narración termina con el anuncio del embarazo de Gladys y es seguida por un cuarto apartado, una suerte de moraleja enunciada por un narrador no identificado, que podríamos tal vez vincular con la voz del mismo Clemente Palma, y que nos anuncia que el relato anterior no ha sido más que el efecto del “desequilibrio nervioso y la fatiga [haciendo] presa en el espíritu de un imaginativo” (Palma 2006 I, 372) y que el paso del cometa Halley será inofensivo.

“El día trágico” es uno de los relatos más interesantes de Clemente Palma pues pone en funcionamiento una serie de efectos literarios innovadores. Palma se apropia de distintos registros que combina en un mismo texto: el periodístico, el testimonial, la narración en tercera persona. La verosimilitud del relato no solo depende entonces de la autoridad que se le asigne a la voz del narrador pues este último también presenta “pruebas” a través de las notas periodísticas que supuestamente transcribe y que provendrían de fuentes reales (el Comercio [sic]) y se referirían a personalidades existentes fuera del universo de la ficción (Clémenceau). Sin embargo, al igual que “Los ojos de Lina”, el cuento termina con la negación de lo que ha sido narrado. Este recurso de Palma puede sorprender y de hecho es frecuentemente considerado como una

vulneración del tono dominante de relatos que plantean la verosimilitud de lo inverosímil. Esa es sin duda la postura de Harry Beleván cuando recomienda obviar el desenlace de “Los ojos de Lina” si se le quiere leer como relato fantástico. La tendencia a “desinflar”⁷² el tono del relato sin duda afecta su consistencia pero ilumina su dimensión de construcción textual, desarticulando el engañoso realismo de la narración insólita. Es difícil establecer cuál es la intención de Clemente Palma al proceder de esta forma, pues este tipo de explicaciones finales contravienen la ambigüedad en el texto, anclando su interpretación. Esto podría deberse a una intención moralizante que Palma pretendería explicitar, reprimiendo así las connotaciones más problemáticas de sus relatos. Sin embargo, también es posible que su intención haya sido la de resaltar su intervención en la construcción de la trama, relativizando caprichosamente sus efectos a través del humor o la ironía.

Otro aspecto interesante de “El día trágico” es la imagen del Perú que presenta indirectamente. Si Palma puede ser criticado por su exotismo europeizante en la ambientación de sus historias, aún en este relato ambientado en Lima escoge personajes extranjeros como protagonistas. En el cuento, ante la noticia de la llegada del cometa, se ponen en evidencia dos tendencias antagónicas en las reacciones de las personas: el fanatismo supersticioso y el pragmatismo. No es arbitrario que, al final del relato, el único sobreviviente del Perú sea un norteamericano. Implícitamente, la muerte de los peruanos se debe a la persistencia de una forma de pensamiento arcaico, también expresado por la madre de Gladys, Ruth Harrington, cuando interpela a Stuart de la siguiente manera: “Felizmente para la humanidad, va a terminar su peregrinación dolorosa para entrar, si se arrepiente de sus maldades, en posesión de la única felicidad

⁷² Harry Beleván utiliza el verbo “desinflar” para describir la estrategia de Palma en “Los ojos de Lina” cuando el teniente Jym anuncia que nada de lo que ha relatado es verdad (Beleván, 4).

verdadera y durable del eterno reposo”; y, más adelante: “sería una iniquidad burlar los designios de Dios y una torpeza evadir la adquisición de la suprema ventura” (Palma 2006 I, 357).

A diferencia de “la hermandades católicas y cofradías [que organizan] . . . una procesión de rogativas” (Palma 2006 I, 353), el ingeniero anglosajón reacciona a la noticia apocalíptica a partir de dos sentimientos que, en última instancia, asegurarán su supervivencia: el individualismo egoísta (“debo declarar que para mí todo el mundo se reduce a las dos personas citadas” (Palma 2006 I, 354) dice Stuart, refiriéndose a su novia Gladys y a sí mismo) y el pragmatismo científico que lo empuja a diseñar y construir un refugio. Palma propone aquí una suerte de darwinismo cultural, según el cual el sentido práctico anglosajón se impondría a los remanentes de pensamiento mágico-religioso de los otros pueblos (la alusión a los fanáticos franceses incendiando la ópera de París también los aleja del pragmatismo) y, en particular, de los peruanos que rezan, organizan procesiones, sufren ataques de histeria y se limitan a implorar desolados la ayuda de “la cruz protectora de la ciudad que corona el cerro San Cristóbal” (Palma 2006 I, 353).

Esta visión, implícita a lo largo del relato, vuelve aún más problemática la coda final del cuarto apartado: “El cometa Halley será tan inofensivo como los demás cometas. Será una lástima” (Palma 2006 I, 372); puesto que lo que dicha voz podría lamentar es que no se realizara la fantasía de un Perú repoblado por una cultura supuestamente superior. El cuento tiene resonancias de otro relato futurista de corte racista también incluido en Cuentos malévolos: “La última rubia”. Este relato describe un futuro en el cual el oro ha prácticamente desaparecido y por ende vuelven a surgir alquimistas en busca de la piedra filosofal. La fórmula requiere de un cabello de mujer rubia, otro bien preciado que parece haberse extinguido pues “los mongoles y los

tártaros, [que el narrador califica de] malditas razas amarillas . . . [se extendieron] por el mestizaje, como una hiedra inmensa que hubiera cubierto el mundo, y al cabo de tres siglos apenas había uno que otro ejemplar de raza pura” (Palma 2006 I, 241). En este relato, el narrador-protagonista parte en busca de la última rubia, la encuentra, pero finalmente se da con la desilusión de que ella sólo se tiñe el cabello pues ya no quedan más rubias verdaderas en todo el planeta.

El relato sin duda no es fantástico, puesto que el misterio de la alquimia es anulado por su dimensión grotesca y supuestamente cómica. Sin embargo, es interesante identificar las resonancias que se establecen con “El día trágico”, a través de la imagen de la última mujer blanca, que en ambos cuentos figura como símbolo de renacimiento y esperanza. El racismo de Palma es un hecho conocido, evidente en El porvenir de las razas en el Perú, su tesis de grado de 1897, que, como afirma Gabriela Mora, “otorga rasgos negativos al indio, al negro, al chino y al español, las etnias constitutivas del peruano” (Mora 2000, 46), idea reiterada en textos como El Perú, de función didáctica y publicado en Barcelona en 1898 y en el cual Palma escribe que “la raza india es ya un bagazo inútil para la civilización” (Palma 2006 I, 28). No es sorprendente entonces que, en su prólogo a Los Hijos del Sol de Abraham Valdelomar publicado en 1921, Clemente Palma haya afirmado no haber sentido nunca curiosidad por el pasado precolombino o por el presente indígena, ni haberlos considerado como fuentes válidas de inspiración. Esta afirmación podría extenderse para abarcar la mayoría de temas peruanos, ausentes en la mayor parte de su literatura, salvo por “El día trágico”, relato en el cual, como se ha visto, la referencia al Perú va acompañada de una crítica implícita de su cultura.

2.3 Historietas malignas

A diferencia de los Cuentos malévolos, los cuatro cuentos que componen Historietas malignas, colección publicada originalmente en 1925, admiten lecturas en la línea de lo fantástico. Sólo “El hombre del cigarrillo” se resiste en cierta medida a este tipo de interpretación dado el humor presente en el relato que reduce el impacto de los eventos insólitos referidos. En este cuento, el escepticismo y el sarcasmo del protagonista lo defienden del poder del demonio, quien se le aparece para proponerle un pacto. El pensamiento positivista funciona en el relato como un arma que finalmente vence al diablo, empujado a suicidarse, pues ya no tiene lugar en un mundo que ha adoptado a la ciencia como nueva forma de ver la vida. Como escribe Pedro Pablo Viñuales, “el impulso del conocimiento, encarnado ya en el hombre, hace inútil la mediación de la serpiente” (108). En ese sentido, la aparición demoníaca no perturba el nuevo orden del universo (en todo caso sería lo inverso). Si bien el narrador-protagonista se resiste a creer en la existencia del ser sobrenatural que se le presenta, su sorpresa ante la aparición del diablo no implica una ruptura, sino que es producto de un espíritu para el cual la demostración científica es necesaria para la integración de los seres y las cosas a su representación del mundo. Lo fantástico cede aquí ante una lectura alegórica acerca del pensamiento científico y su victoria sobre los remanentes del pensamiento mágico-religioso. Como resalta Todorov, lo alegórico atenta contra lo fantástico pues este implica un juego con el sentido propio, o literal, de lo enunciado, y la alegoría acentúa el sentido figurado en detrimento de lo representado explícitamente (Todorov 67).

En los otros cuentos de la colección, lo fantástico se manifiesta de forma más directa. En ellos se mantienen las recurrencias temáticas y formales, y la preferencia por los ambientes y personajes europeos, identificados en Cuentos malévolos. Sin embargo, a diferencia de los cuentos de su primer libro, algunos críticos han pretendido encontrar

en estos, detalles que constituirían posibles alusiones al lugar de origen de Clemente Palma. En relatos como la novela corta “Mors ex vita”⁷³, se podría por ejemplo identificar elementos que indicarían el contexto geográfico en el que transcurre la historia. Pero, al igual que en sus otros cuentos, la vinculación con el Perú queda limitada a suposiciones inciertas. Gabriela Mora escribe que “Mors ex vita” “ocurre en un ‘aquí’ no identificado, aunque es un lugar lejos de Europa, exportador de ‘Pulpa para papel y bacalao’, que puede apuntar al Perú del autor” (Mora 2000, 138). El comentario de Mora involucra un error de lectura ya que en el cuento leemos que “la exportación de Noruega a nuestro país se reducía a cargamentos de pulpa para la fabricación de papel y bacalao” (Palma 1925, 56 mi énfasis). Luego, el narrador-testigo prosigue describiendo lo alejados y desvinculados que están los dos países, debido a que “*Noruega no tenía derecho* a tan alta representación diplomática [una embajada], concedida sólo a las potencias” (Palma 1925, 56 mi énfasis). A pesar de algunos datos que podrían indicar lo contrario (como la muerte de la joven Lodoiska por una enfermedad tropical) la lejanía no parece ser la del país del narrador sino más bien la de Noruega, alejada de la Europa occidental y del Mediterráneo (y por ende de la protección que brindaría el catolicismo).

Por otro lado, no sería la contextualización lo que marcaría la originalidad de “Mors ex vita” con relación a otros textos del género fantástico sino, según Mora, “una actitud más abierta a la sexualidad y al placer femenino, que en Poe o en otros relatos con asuntos semejantes” (Mora 2000, 148). Mora ya ha defendido este argumento en sus comentarios de textos como “Las vampiras”, pero en este caso subraya la importancia que adquiere la idea del vínculo entre el amor y la unión sexual. Por otro lado, parece difícil defender esta afirmación puesto que las referencias a la sexualidad

⁷³ “Mors ex vita” fue publicado en dos ocasiones antes de su integración a Historietas malignas. La primera en 1918 en el Mercurio Peruano y la segunda, como novela independiente, en 1923.

de los personajes van acompañadas, al igual que en “La granja blanca” y “Las vampiras”, de un discurso moralizante que establece una clara asociación entre pasión, monstruosidad y muerte.

“Mors ex vita” trata el tópico fantástico de la vida en el más allá, y otros, como el de la interrupción de la juventud por la muerte, la pasión y las patologías mentales, también presentes en “La granja blanca” y, en menor medida, en “Las vampiras”. El narrador homodiegético es un hombre que, desde el inicio del relato, declara su escepticismo con respecto al espiritismo y otras supuestas manifestaciones de lo sobrenatural. Esta actitud se expresa en el tono con el que describe las falsas sesiones de espiritismo a las que ha asistido y cuyos trucos ha puesto en evidencia. La primera manera de poner a distancia lo fantástico opera a partir del uso del humor y la ironía, que reflejan la incredulidad del personaje. Sin embargo esta actitud funciona al final como un amplificador de los posteriores efectos fantásticos, los cuales se miden de acuerdo a la sorpresa que generan en el testigo que los describe. Su narración de la relación amorosa que su amigo Loredano mantiene con el fantasma de una joven muerta, a través de sesiones de espiritismo, se realiza gracias a lo que Mora califica como un “efectivo empleo de los sentidos, primero la vista y luego el oído, [que] está acorde con la importancia que tiene en el gótico la representación de un fenómeno sobrenatural a través de las sensaciones específicas de un testigo” (Mora 2000, 144). Esta constatación de Mora puede también relacionarse con los postulados de Charles Grivel sobre la parcialidad de la visión en el relato fantástico pues en él, “es necesario haber visto; no todo y no bastante” (mi traducción de Grivel, 175) y sin embargo lo suficiente para realizar una presunción. Tras la aparición que el narrador cree distinguir en la habitación en la cual transcurren las sesiones de espiritismo, organizadas por Loredano para mantener el vínculo con su novia muerta, la escena nos es descrita de la

siguiente manera: “Después, la obscuridad más completa saturó la habitación y no pudimos ver nada más. Pero *oímos*” (2000 II, 49) (énfasis del autor). Este procedimiento corresponde también a la ya mencionada estrategia metonímica definida por Roger Bozzetto. Lo fantástico en este relato depende de un evento al que siempre se alude indirectamente. El narrador-testigo se convence del suceso paranormal a medida que se enfrenta con lo inefable, con los vacíos enunciativos que le impiden trazar un vínculo de causas y consecuencias entre los eventos, y que representan los límites de su razón para aprehender una experiencia. No por ello el narrador renuncia a su fe en la ciencia y en la racionalidad del universo, pero al no poder explicar lo que está presenciando (una aparente manifestación del más allá) declara que “profundizaciones científicas ulteriores y aciertos más completos en el estudio de las leyes, lograrán definir y situar debidamente en el engranaje correspondiente de las causas y los efectos . . . los fenómenos del eterno dinamismo de la vida y de la realidad” (Palma 2006 II, 32). Lo fantástico es experimentado por este personaje como la imposibilidad de expresar la totalidad de un evento con palabras. La ruptura de un sistema basado en causas y efectos se debe a los vacíos enunciativos y, sin embargo, este personaje se ve obligado a referir su experiencia, puesto que se trata del narrador. A esta tensión aluden tanto Irène Bessière —“lo improbable es el indicio de una significación ausente” (mi traducción de Bessière 1974, 184)— como Roger Bozzetto —“el texto fantástico se compone de repeticiones que permiten la puesta en relación, entre ellos, de significantes” (2001, 232)—. La relación arbitraria entre significantes produce equívocamente la sensación de una continuidad lógica, de una progresión en el tiempo, siguiendo eventos que en realidad son inconexos: “sólo son coincidencias que el texto hace leer como elementos de una progresión, cuya ley se ignora, y que por eso mismo crea una especie de efecto de presentimiento” (Bozzetto 2001, 232).

Por otro lado, como apunta Marcel Velásquez Castro, el cuento propone “una reflexión sobre la naturaleza ficcional de toda narración ya que el narrador se encuentra atrapado entre lo fantástico de su historia y la veracidad de su discurso” (79), como lo establece el narrador desde un inicio al declarar que “[procurará] expresar con toda fidelidad los sucesos, sin comentarlos, secamente, sin recurrir a atavíos retóricos... a fin de eliminar todo elemento imaginativo que pudiera desviar o deformar la apreciación exacta de los hechos, dándoles un carácter *fantástico* o romancesco” (Palma 2006 II, 25 mi énfasis). No es por azar que las sesiones de espiritismo que favorecen la manifestación de los eventos fantásticos transcurran en la biblioteca de Loredano, su espacio de culto en más de un sentido pues, como refiere el narrador homodiegético, la “Bibliofilia y Bibliografía, [eran] materia . . . en la que era muy entendido” (2000 II, 43). La biblioteca es el espacio en el cual el narrador se enfrenta a la dificultad de referir un evento para cuya descripción no hay palabras y cuyo relato pondría en tela de juicio la autoridad de quien lo enuncia. Otra recurrencia en los cuentos de Palma, sus personajes demuestran una amplia cultura literaria y filosófica que parece muchas veces intensificar, en vez de atenuar, su entrega a las fuerzas de la irracionalidad y de la magia. Es claro que para Palma lo fantástico es, usando palabras de Michel Foucault, “un fenómeno de biblioteca” (1999, 220), que se manifiesta a partir de, o en tensión con, lo que ya ha sido escrito. Las referencias a Erasmo y al Elogio de la locura son explícitas, los ecos de “Morella” de Poe y otros cuentos del mismo Palma, como “La granja blanca”, claramente reconocibles.

“Mors ex vita” reitera los temas más comunes en la obra de Palma: la ambigüedad moral, el egoísmo implícito en las pasiones, la tensión entre el pensamiento científico y la superstición (o pensamiento mágico remanente). Asimismo refleja nuevamente su resistencia para ubicar sus historias en el Perú y, más bien, el hacerlas

dialogar con, y representar, una tradición literaria europea que se manifiesta como un evento insólito. Palma se ocupa de la distancia que media entre la experiencia de la realidad y la experiencia de su representación a través de un relato, dos dimensiones paralelas que solo se pueden encontrar en una simultaneidad fantástica. Asimismo, el exotismo de Palma participa de su estrategia discursiva, pues si, como afirma Carlos Eduardo Zavaleta, “su intención consiste en utilizar la literatura para difundir ideas pseudocientíficas y artísticas” (38), entonces su literatura respondería a la fantasía de incorporar el universo europeo contemporáneo al Perú de su tiempo: enfrentar ambos espacios, haciendo presente el uno, literario, en el otro, el espacio extraliterario de su recepción.

Más que “Mors ex vita”, quizás el relato “Aventura del hombre que no nació” habría podido transcurrir en el Perú natal del Palma, aunque ningún detalle permite confirmar esta idea. La ambientación del cuento subraya la separación entre lo rural y lo urbano, una dicotomía que refleja el conflicto fundamental de la narración: el encuentro del personaje consigo mismo tras viajar del campo a la ciudad. Se trata aquí del tópico del doble y, más específicamente, de lo que Gabriela Mora llama “la división manifiesta del yo como realización de un deseo” (Mora 2000, 152). Si la relación con el doble es siempre ambigua es porque lo monstruoso nace de la duplicación de una forma que se reconoce como propia: el doble por un lado representa la continuidad de un ser más allá de su propio cuerpo pero también la amenaza que implica enfrentarse con lo que uno no debería ver exteriorizado. Como lo explica Sigmund Freud, citando a Otto Rank, en su ensayo sobre lo siniestro (“Das Unheimlich”), “el doble constituía originalmente un seguro en contra de la destrucción del ego . . . [y] el alma inmortal fue posiblemente el primer doble del cuerpo” (235). Pero la imagen del doble pasa de ser una fuente de

seguridad a una amenaza: la instancia que obliga a enfrentarse con lo reprimido, lo que hace que uno se descubra inesperadamente extraño. Los estudios sobre lo fantástico suelen prestar gran atención a la dimensión psicoanalítica de este tema, debido sin duda a la enorme influencia del texto de Freud “Das Unheimlich”. Sin embargo, el tópic del doble permite aproximaciones múltiples. El doble refiere explícitamente la problemática de una duplicación cuyas dimensiones se ramifican: una duplicación visual referida a través de una duplicación lingüística pone en escena una crisis representacional, que también puede ser psicológica, política, filosófica, etcétera.

En el cuento de Palma, el protagonista narra el encuentro con su doble quien evidentemente representa la manifestación de sus deseos no realizados. El narrador, Aristipo Bruno, vive en el campo tras haber abandonado los estudios universitarios, y divide su tiempo entre las labores rurales y sus lecturas filosóficas, lo cual probablemente anticipa la escisión de su persona. Al ser elegido diputado debe dirigirse al palacio de gobierno y ahí se da el encuentro con su doble, el otro Aristipo, quien progresivamente lo suplanta hasta que al final de la historia sólo el grito que emite el primer Aristipo da cuenta de su presencia en la cámara de diputados. La imagen de sí mismo, con la cual se enfrenta, presenta las cualidades que el mismo narrador ha declarado no tener: inspiración, roce social y urbanidad. Son estas cualidades las que hacen del otro Aristipo el vencedor, el “verdadero”. Como apunta Gabriela Mora, es el letargo de la vida rural del Aristipo-narrador que lo condena a sucumbir ante la vivacidad de su doble. De esta forma, la relación “larvaria” que une al Aristipo agricultor con el Aristipo urbano podría constituir un comentario acerca de la relación entre el campo y la ciudad. Según Tobin Siebers “la idea de exclusión sirve al crítico de la literatura fantástica peculiarmente bien, porque los relatos fantásticos a menudo reproducen gestos de exclusión” (30). Sea ésta una exclusión hacia los límites de lo

racional, o una exclusión explícita como el retiro hacia el campo en cuentos como este o como “La granja blanca”, se suelen configurar dos espacios antitéticos: el de lo aceptable y racionalizable, frente a lo otro, diferente e inhumano. En el cuento de Palma, la vida “real” ocurre en el espacio de las ideas y de las tomas de decisiones, es decir, según él, el espacio urbano. El campo se presenta como el espacio de lo inhumano, donde puede sobrevivir lo monstruoso.

Ningún elemento permite determinar en qué país transcurre el relato. Si la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XIX incluía el comentario social, y el tema de la distancia que existía entre los valores promulgados en la capital y la adversidad en la vida de los campesinos⁷⁴, el cuento de Palma se resiste por su lado a ser contextualizado geográficamente, a pesar de que el protagonista menciona escuetamente “los abusos cometidos por una autoridad violenta” (85) en la provincia en la que vive. La injusticia es sólo el catalizador del desplazamiento del protagonista hacia la capital, y pierde importancia ante la manifestación del suceso fantástico. El contexto cede así ante el efecto.

Gabriela Mora escribe que “el problema de la identidad amenazada que expresa el motivo del doble en tantas narraciones [de Palma], se relaciona con el hecho histórico de que el escritor tuvo un padre famoso” (Mora 2000, 20). Para la crítica chilena, un estudio psicoanalítico de estos textos pone en evidencia la recurrencia de personajes como las mujeres muertas, los hombres violentos, y la frecuente representación de relaciones amorosas marcadas por el sadismo y el mal, y esto podría representar “el miedo a la muerte, y una velada homosexualidad” (Mora 2000, 180) del autor. Aunque Mora aclara que estas no son más que hipótesis abiertas para estudios futuros, el tema del doble con relación a la figura paterna es interesante, puesto que ambos hombres

⁷⁴ Dan cuenta de esta tendencia los ensayos de Manuel González Prada y libros como Aves sin nido de Clorinda Matto de Turner, publicado en 1889.

ejercieron actividades literarias. La “identidad amenazada” de la que habla Mora podría también ser la identidad literaria de Clemente Palma. Carlos Eduardo Zavaleta apunta por ejemplo que “ignoramos en detalle [los juicios de Clemente] sobre la tradición que practicaba don Ricardo, a quien sin duda respetaba, salvo al momento de escribir, acto que le sirvió para independizarse de aquella sombra benigna” (1997, 35). La resistencia de Clemente Palma para ubicar sus historias en un contexto geográfico e histórico específicos, en este caso, y su preferencia por los espacios de apariencia europea, en general, podría deberse a una distancia creativa que plantea con relación a la obra de su padre. La modernidad frente a la tradición sería entendida, en los cuentos de Clemente Palma, como una mirada hacia afuera que se opone a la auto-observación de los tradicionalistas y costumbristas. Los dos Aristipos, en la “Aventura del hombre que no nació”, representan también la dicotomía presente/pasado, el primero se limita a ser lector de filosofía, a revisar lo ya escrito, mientras que el otro podría escribir las historias del futuro a través de su actividad política. Actividad y pasividad, presente y pasado, ciudad y campo, creación e interpretación, literal y figurado, el doble en “Aventura del hombre que no nació” anuncia el enfrentamiento que, en varios planos, constituye la definición de la identidad. El relato se refiere desde el título mismo a una duda sobre el origen, o la proveniencia, y expresa ansiedades sobre el futuro y la permanencia de la identidad. El hombre que no nació es aquel que se mantiene arraigado a la tierra y al pasado.

La transición entre la ciudad y el campo se relaciona también con el evento fantástico en el último cuento de la colección. El volumen se cierra así con una aventura fantástica que también podríamos ubicar en la categoría de lo fantástico explicado. “En el

carretón”⁷⁵ presenta nuevamente situaciones insólitas desencadenadas por efecto del ajenjo, y que son referidas por un narrador-protagonista, llamado Heinrich. Pedro Pablo Viñuales (1991) califica el relato de grotesco, relativizando así sus efectos fantásticos, puesto que los eventos sobrenaturales —los muertos que cobran vida en el carretón— no sorprenden especialmente al protagonista, quien más bien parece construir su relato, a través de escabrosas descripciones, con la expresa intención de chocar a una audiencia implícita. Sin embargo, las situaciones referidas aluden al tema de la vida después de la muerte, como lo afirma el mismo narrador-protagonista: “yo sé el lenguaje de los muertos, como que es el mismo de los vivos, enriquecido con los vocablos creados por los dolores y los misterios de esa vida extraña y penumbrosa que se llama muerte” (Palma 2006 II, 84). El enfrentamiento con el mundo de los muertos es referido así, en términos de lenguaje (como muestra la cita anterior) y, más adelante, de narrativas. Cada muerto remite a una historia que el protagonista nos comunica directa o indirectamente. En el carretón se suceden los relatos que explican el encuentro de los personajes en un carruaje mortuorio que los aparta de la ciudad: “El paso de la ciudad al campo me distrajo de mis meditaciones, y fijé mi atención en mis acompañantes” (Palma 2006 II, 83-84). Al cruzar los límites de la ciudad, los muertos comienzan a “charlar” y refieren las circunstancias de sus decesos.

Si aquí lo fantástico es el hecho de que los muertos actúen como vivos, esto ocurre, en un primer momento, por efecto de cómo el narrador-protagonista los describe. La descripción puede interpretarse como una visión poética que anima lo inerte, una dimensión que sin duda está presente pero que finalmente cede ante la lectura literal que, si seguimos la ideas de Todorov, es justamente lo que permite la

⁷⁵ Se trata en realidad del primer cuento publicado de Clemente Palma, originalmente en setiembre de 1894, en la revista *El Iris*.

manifestación de lo fantástico⁷⁶. En este relato hay un paso claro de la metáfora a la descripción literal. La primera se expresa antes del ya citado “paso de la ciudad al campo”, cuando el narrador detalla cómo “un viejo a quien la epilepsia mató, *galanteaba* con ridícula mimosidad a una cortesana que había muerto como la amada de Raimundo Lulio” (Palma 2006 II, 83 mi énfasis). Si bien esta descripción permite la lectura metafórica, una vez fuera de la ciudad la animación de los muertos se hace explícita pues ellos responden, a través del discurso directo, a las preguntas de Heinrich: “Mi pobre Rob —le dije— cuéntame por qué estás aquí . . . Oh gracias —me respondió en voz baja— sois el primero en hablarme con afecto” (Palma 2006 II, 84).

Se puede ver cómo, en este cuento, lo fantástico funciona como un registro, anunciado primero por la descripción poética pero que se consolida en la medida en que lo figurado se vuelve literal. Lo fantástico queda expuesto nuevamente como una construcción textual, como una forma de referir una experiencia. Se trata de un tono que se mantiene mientras se posterga la revelación de ciertos detalles que lo desarticularían. Al final de “En el carretón”, el narrador protagonista se despierta y siente “en la boca un acre aliento de *absintho*” (Palma 2006 II, 86 énfasis del autor), lo cual remite al inicio del texto de Palma, cuando Heinrich declara haber “bebido mucho ajeno en la taberna” (82). Se ilumina entonces el indicio que explica por qué se ha desencadenado la aventura fantástica: por los efectos del *hada verde* en la percepción del narrador.

⁷⁶ En su Introducción a la literatura fantástica, Todorov escribe que “lo fantástico . . . exige . . . una reacción a los eventos tal y como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica” (mi traducción de Todorov 1970, 75).

2.4 “Otros cuentos malévolos”

Los cuentos no incluidos en los dos libros de relatos de Clemente Palma, han sido reunidos por Ricardo Sumalavia bajo el nombre de “Otros cuentos malévolos” y figuran en una sección especial de la Narrativa completa de Palma editada por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2006. De estos doce cuentos, originalmente publicados entre 1900 y 1932 en la prensa, dos admiten lecturas en la línea de lo fantástico: “Walpurgis” y “Dmitri”. A ellos se suman otros dos relatos que ameritan una breve mención por su vinculación con lo insólito: “Las queridas de humo” y “El credo de un borracho”.

“Las queridas de humo” supone la importancia del ocio para transformar la experiencia cotidiana en juego imaginativo. En este relato, el narrador-protagonista refiere las visiones de amantes fantásticas que distingue en las formas creadas por el humo de su cigarrillo. Al ocio se suma la lujuria que va transformando el humo a partir de los deseos del narrador. En cierto sentido “Las queridas de humo” también puede leerse como una aventura fantástica que el protagonista emprende a través de un mundo de ensueño nutrido por referencias literarias —*Hamlet*, la leyenda de los nibelungos, la poesía de Heinrich Heine, etcétera— y que se materializan en visiones de humo. El cuento reitera igualmente un tema frecuente en los cuentos de Palma al mostrar el acto de fantasear como un registro que transforma lo cotidiano, haciéndolo insólito. Nancy Kason ha resaltado además el hecho que, en este cuento, la lujuria del protagonista se concentra en objetos producidos por su propia imaginación y no por objetos reales (1988, 59). El cuento tematiza entonces, como en casos previos, los efectos sensibles del encuentro del universo literario con el mundo “real”, en la imaginación.

Por su lado, “El credo de un borracho”, pone nuevamente en escena a los personajes de “Leyenda de Hachisch” y “El príncipe alacrán”: Feliciano y Macario, dos

hermanos gemelos, decadentes e interdependientes. Los gemelos remiten a la imagen del doble. Sin embargo, la duplicación no funciona aquí directamente como agente de la ruptura lógica del universo representado. Se trata más bien de una duplicación visual que remite a lo especular como espacio ambiguo, que permite tanto la identificación como la distinción. Aunque Macario sea quien narra las historias que protagonizan los gemelos (a veces el uno, a veces el otro), se puede decir que los dos hermanos se observan mutuamente como en un espejo, como forma de afirmación de su identidad individual —a través de la distinción con respecto al otro, como si cada uno dijera “yo no soy aquella imagen de mí mismo”—, pero también como una forma de reconocimiento en el otro. La doble dimensión de esta forma de observarse sería la causa de la inquietante extrañeza que genera.

Específicamente, “El credo de un borracho” alude a los mecanismos de la creación literaria, relacionándolos tanto con la intoxicación como con la erudición filológica. Feliciano entabla, delante de sus amigos y de su hermano gemelo, el elogio de los licores, presentándolos como motores de la creación literaria: “La taberna es el medio social del genio. Estoy seguro que al calor vinoso de algún tabernucho nacieron el *Don Juan* de Byron y los cantos de don Pope” (Palma 2006 II, 425). Se suceden luego las referencias a Goethe, Edgar Allan Poe, Hamlet, entre otros autores y personajes clásicos, sugiriendo que la intoxicación es una forma de exploración creativa de lo desconocido: “Entre los espasmos y bascas de una furiosa borrachera surgieron en la fantasía hirviente de Edgar Poe, confusos y fantásticos: *El Cuervo* y *El tonel de amontillado*” (Palma 2006 I, 426). La decadencia y la erudición del personaje son dos aspectos de un mismo quehacer creativo, lo cual queda evidenciado en un detalle de la descripción del recinto en el que transcurre la narración:

“Empotrados en las paredes había seis estantes de una sola puerta con un solo cristal, detrás del cual había una cortina en la que un hábil pintor había simulado diestramente los lomos variados de una biblioteca . . . Detrás de la cortina estaba la formidable batería de Feliciano, constituida por siete filas de botellas conteniendo los licores más variados, arreglados según las clasificaciones de un catálogo o Index” (Palma 2006 I, 421-422).

Los licores se ubican distribuidos y organizados como libros en una estantería que simula ser una biblioteca por el trampantojo pintado en la cortina que esconde las botellas. Queda establecida así una relación entre los libros y los licores, ambos factores que permiten observar otras dimensiones de la realidad sin alejarse de lo cotidiano. Asimismo, la cortina pintada esconde con su representación realista otro espacio: el de la alteración de lo captado por los sentidos y el de la experiencia imaginativa, ambas condiciones fundamentales de la creación.

Lo sugerido en “El credo de un borracho” se hace manifiesto en “Walpurgis”, otra aventura fantástica asociada con la intoxicación. En este relato, la cerveza y el ajeno transforman el camino a casa de un hombre ebrio llamado Silker, en la noche de la “Walpurgis”, celebración nórdica durante la cual se reúnen las brujas. Al comienzo del cuento, los estudiantes de Colonia, entre los cuales se encuentra el narrador-protagonista, se embriagan y celebran ante el busto de Edgar Allan Poe. La aventura fantástica comienza cuando dos de ellos, Silker y su hermano Franz, deciden emprender el camino de vuelta a casa. Durante el trayecto se manifiestan seres extraordinarios: un gato que habla, vuela y que los guía hacia la “Walpurgis”, brujas, sátiros, “hombres *con cabeza de asnos*” (Palma 2006 I, 402 énfasis del autor) y el mismo diablo.

Como en ocasiones anteriores, Palma pone en evidencia los referentes literarios del relato: los cuentos de Poe, el Fausto y, en general, la mitología nórdica y la cristiana.

En ese sentido, y debido al ambiguo desenlace del cuento, se puede postular que los eventos fantásticos nacen de la cultura literaria del protagonista que fluye libremente por efecto del licor. Es esta cultura literaria que transforma, hasta desintegrarla, su experiencia habitual de la realidad. Asimismo, a lo largo del texto se establecen asociaciones entre los eventos fantásticos y la vida personal del narrador-protagonista. Entre los seres que él distingue en la “Walpurgis”, “había uno . . . que era igual, como una gota de agua a otra, [a su] profesor de Metafísica, en Gothinga” (Palma 2006 I, 402) y el diablo finalmente adopta la forma de la madre del narrador. El regreso a la normalidad, como suele ser el caso en este tipo de relato, no libera completamente al protagonista de las sensaciones causadas por la aventura fantástica, como si a partir de entonces ya no pudiese ver (y por ende describir) su mundo como lo hacía antes. Tal vez por eso el relato concluye con el narrador-protagonista afirmando que durante la noche anterior sí tuvo lugar la “Walpurgis”, mientras que por la ventana observa el llamado a misa y ve cómo “los burgueses vestidos con sus ropas domingueras acudían al santo oficio” (Palma 2006 I, 404).

Nuevamente se pone de manifiesto que lo fantástico opera, en la narrativa de Palma, como la amenaza, explícita o implícita, que una nutrida cultura literaria puede significar con respecto a la experiencia de la realidad. Lo fantástico es una forma específica de narrar el camino a casa, una superposición de personajes y narrativas, un híbrido o monstruo compuesto por referentes sólo compatibles gracias a su estructuración en un mismo relato. Al inicio del cuento, antes de que Silker, narrador-protagonista, nos refiera su aventura, otro narrador, uno que es omnisciente, escribe: “Los estudiantes de Colonia celebraban los sábados, *como las brujas*, con un festín en la taberna *Hop Frog* fundada por un yankee hace muchos años” (Palma 2006, 398 primer énfasis mío). Al igual que “En el carretón”, donde la metáfora anticipa la manifestación

explícita de lo fantástico, aquí el símil “como las brujas” apunta a la doble dimensión de un mismo evento, que cambia dependiendo de con qué se lo compara, es decir del registro con el que se lo narra.

Los estudiantes de “Walpurgis” brindan frente al busto de Edgar Allan Poe, y no hay duda de la influencia del autor norteamericano en Clemente Palma. Siguiendo la línea de relatos como “El corazón delator”, el “Dmitri”, último cuento analizado en el presente estudio, narra la macabra venganza que Wladimiro, el narrador-protagonista, ejecuta en contra de un amigo cuya risa no soporta. La obsesión por un detalle conduce así a la trasgresión de la lógica social de los comportamientos: el asesinato gratuito de alguien como retribución por sus actos de generosidad. Su consideración como cuento fantástico no es evidente, puesto que no refiere una transgresión explícita de las leyes que organizan el universo representado. Los eventos relatados no implican directamente la irrupción de un orden lógico paralelo, sin embargo la continuidad de la risa más allá de la muerte del personaje que la producía, como el corazón que late más allá de la muerte en el cuento de Poe, permitiría una lectura en la línea de lo fantástico. Podría decirse que lo que genera el odio hacia Dmitri, sólo existe al interior del narrador-protagonista a través de su desquiciada obsesión por la risa de su víctima. Por eso, después del desenlace violento que causa la muerte de Dmitri, la razón del odio (la risa) sobrevive, se mantiene manifiesta y sonora al interior del personaje dentro del cual siempre estuvo. Se trata probablemente del eco de su locura, pero en el texto se materializa como una risa oíble aún después de la muerte. Esta continuidad constituye su dimensión fantástica.

2.5 Lo fantástico en Palma

Clemente Palma quizás no sea, estrictamente hablando, el iniciador de la literatura fantástica en el Perú, pero contribuyó de forma determinante a su desarrollo. La constancia con la que durante más de tres décadas exploró lo insólito con su literatura, da cuenta de su convicción en la posibilidad de escribir este tipo de textos *desde* el Perú. Sin embargo, sus cuentos fantásticos están siempre ambientados en escenarios europeos o, en todo caso, lejanos a su país de origen, lo que sugeriría una resistencia ante la posibilidad de que lo fantástico pudiese ocurrir *en* el Perú. Solo “El día trágico” —cuento que no es fantástico sino de ciencia ficción— escapa a esta constante y, como se ha visto, lo hace para tematizar la destrucción de una cultura de la cual se reniega, estableciendo una oposición entre el pensamiento arcaico y el pragmatismo científico moderno, marcada por un subtexto racista.

Las preguntas sobre el origen y la ambientación de los relatos de Clemente Palma abren interesantes líneas interpretativas de su obra. En primer lugar, la identidad de su padre —quien es (y ya era en tiempos de Clemente) un escritor fundamental en el canon de la literatura nacional peruana— acentúa la sorpresa ante la resistencia del hijo para ambientar sus relatos en su país de origen. Lo mismo ocurre con su estilo literario, el cual Carlos Eduardo Zavaleta describe como “castizo, a ratos arcaizante, [y] que denota el esfuerzo y la minucia con que Clemente Palma deseaba pasar por un escritor español, alejándose así del estilo de su padre don Ricardo” (37). El lugar de enunciación de Clemente podría ser España o algún otro país europeo⁷⁷. Sin embargo, su literatura refleja, como es frecuente entre los escritores del modernismo literario de Hispanoamérica, tanto el gusto por lo europeo como el deseo de promover nuevas ideas y propuestas estéticas que de ahí provienen. De esta forma, la ausencia de referencias a

⁷⁷ Varias de sus historias fueron compuestas mientras Clemente Palma vivía en España y, más tarde, en Chile.

lo local en lo enunciado al interior de sus cuentos va acompañada por el deseo de impactar, a través de la recepción de los mismos, en el espacio extra-literario de sus lectores (peruanos o hispanoamericanos). El lector implícito es el destinatario de varias codas en las que el autor desarticula el funcionamiento de los efectos de sus cuentos. En algunos casos, la voz de un narrador omnisciente que se superpone (o impone) a los otros narradores, los intradieгéticos, es la voz de una supuesta amoralidad, la cual, como observa Miguel de Unamuno en el prólogo a la primera edición de los Cuentos malévolos, es sólo una forma de resaltar, por contradicción, valores morales. Se trata quizás de revestir estos valores con la apariencia del escepticismo moderno.

Al intervenir los relatos de esta forma, Clemente Palma les recuerda a sus lectores que se encuentran frente a textos literarios, cuyos efectos son efectivos en la medida en que se mantenga una distancia adecuada con respecto a lo referido. Esta distancia implica un grado pertinente de realismo que no pretenda confundirse con la realidad tal y como es percibida desde su espacio de recepción más inmediato (¿el Perú?, ¿Hispanoamérica?), sino tal y como se fantasea que deben concebirla los habitantes del mundo referido en los textos (un universo no hispánico). Esta realidad es más intelectual que perceptible. David Roas ha escrito que, en la literatura fantástica “los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real. Pero al mismo tiempo eso nos obliga inevitablemente a reflexionar sobre la idea de realidad que estamos manejando” (2009, 94-95). En el caso de los cuentos fantásticos de Clemente Palma, siempre queda una duda sobre la idea de realidad que maneja. El positivismo encarnado por sus personajes es, por ejemplo, un elemento de lo fantástico y una anomalía en el espacio de recepción de sus relatos donde, como resalta en “El día trágico”, se mantiene firme el pensamiento religioso. Roas también escribe que “la narrativa fantástica . . . mantiene

desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual” (2009, 103), es decir, que pone a prueba los discursos interpretativos dominantes de una sociedad y de un tiempo. De esta forma, en los cuentos de Palma no se trata tanto de amenazas a lo real por parte de una sobrenaturaleza manifiesta, como del encuentro conflictivo de dos formas de representación e interpretación de la existencia. Finalmente, son los discursos, las instancias de representación, los que se amenazan unos a otros. No sorprende por ende que los libros sean muchas veces objetos que vehiculan el conflicto fundamental de las narraciones.

El funcionamiento de lo fantástico en los relatos de Clemente Palma podría vincularse con esta amenaza que implica el texto literario. Si los cuentos de Palma constituyen un momento fundacional para el desarrollo de los temas y modalidades de lo fantástico en el Perú, ellos lo configuran como una forma particular de metaliteratura. Lo fantástico se manifiesta como la amenaza que la imaginación en el espíritu de los hombres, materializada en la literatura o en el fetiche que es el libro, ejerce en contra de los intentos por entender y configurar la realidad. La desestabilización del universo representado funciona por el efecto del encuentro conflictivo de registros narrativos al interior de un mismo texto. Los relatos son amenazantes, a veces explícitamente, pues de ellos surgen los monstruos, la deformación propia a lo híbrido, o también porque el narrar puede hacer de una experiencia cotidiana un suceso monstruoso. Quizás una clave del funcionamiento de lo fantástico en la narrativa de Clemente Palma esté sugerida por los títulos de sus dos colecciones de cuentos: Cuentos malévolos e Historietas malignas, que por un lado remiten a referencias literarias específicas —como los Cuentos crueles de Villiers de L’Isle Adam— pero sobre todo permiten sospechar que lo monstruoso son, literalmente, los cuentos y las historietas.

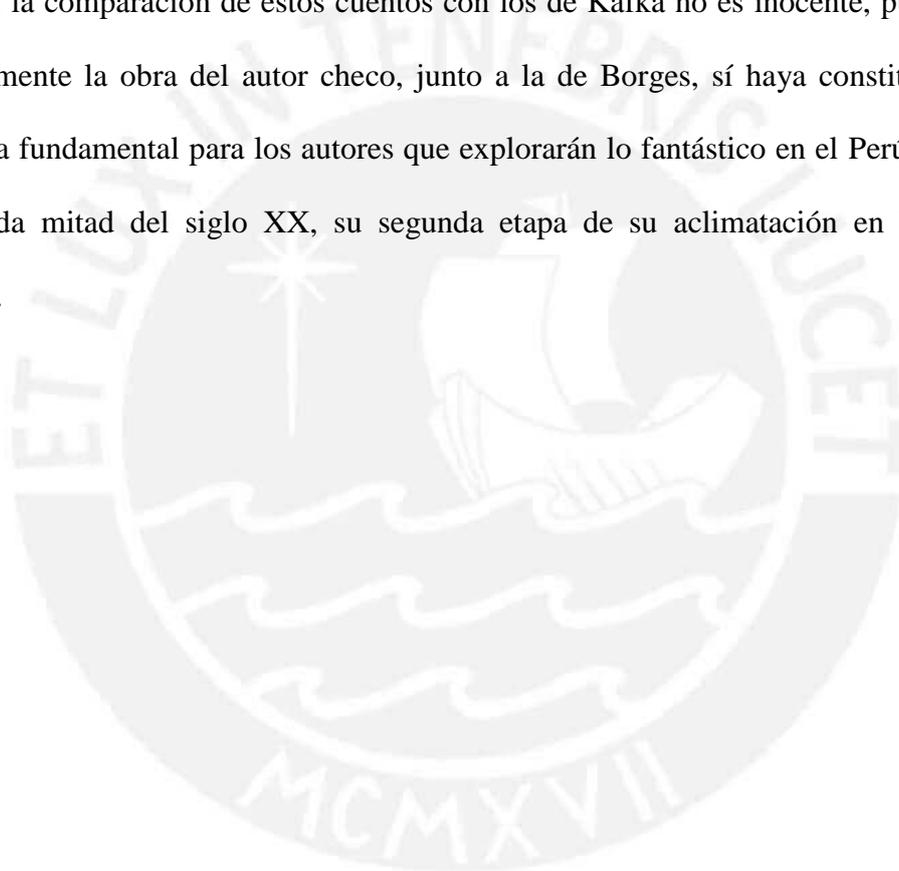
La primera etapa de aclimatación de lo fantástico en el Perú, durante el siglo XX, puede entenderse como el resultado de una importación, temática y formal, estimulada por la corriente modernista. Ni los temas, ni las particularidades lingüísticas permitirían sospechar que Clemente Palma escribe desde el Perú. Sin embargo, esta misma actitud europeizante ilumina posibles intenciones y significaciones de su obra, destinada después de todo a ser leída en un espacio distinto de aquél en el cual se ambientan sus historias.

Lo fantástico es parte de la contribución de Clemente Palma al desarrollo del cuento moderno en el Perú. Sin embargo, es a partir de la producción literaria de autores como Abraham Valdelomar y César Vallejo, que la experimentación y las formas modernas del relato serán realmente incorporadas al horizonte de la literatura peruana.

Acerca del primero de estos autores, Luis Alberto Sánchez escribió que “culturalmente era un europeo, sentimentalmente un provinciano de Pisco” (IX), una visión que coincide con la de Harry Beleván, quien califica la obra de Valdelomar de “perfecta amalgama de un paisajismo vernacular y de un motivo . . . universal” (74). Esta combinación se traducirá, entre otras formas, en relatos fantásticos que incorporan temas y escenarios peruanos; por ejemplo “Los ojos de Judas” (1918). Por otro lado, a diferencia de Clemente Palma, para Valdelomar el exotismo de sus cuentos ambientados en países lejanos es resaltado como tal, como demuestran sus Cuentos chinos, o aquellos inspirados en el folclor europeo: “El palacio de hielo” y “La Virgen de cera” (que va acompañado del subtítulo “Narración irlandesa”), entre otros.

Asimismo, la obra en prosa de César Vallejo, cuya importancia ha quedado opacada por la trascendencia de su poesía, ofrece ejemplos de una literatura fantástica que se va arraigando discretamente en el Perú después de Clemente Palma. Al igual que Valdelomar, Vallejo incorpora un nuevo paisaje, el peruano, en relatos fantásticos como

“Más allá de la vida y de la muerte”. El poeta también explorará temáticas y formas, donde se distingue el juego con el lenguaje y aun la alegoría inquietante al estilo de Kafka. Esta segunda dirección en la producción literaria no mimética de Vallejo, recién se dio a conocer en 1973 cuando se publicó por primera vez Contra el secreto profesional (Gonzáles Vigíl 1998, 19), y las modernización narrativa ya se había establecido gracias a los autores de la llamada “generación del cincuenta”. De ahí su falta de influencia concreta en la narrativa peruana inmediatamente posterior. Sin embargo, la comparación de estos cuentos con los de Kafka no es inocente, puesto que probablemente la obra del autor checo, junto a la de Borges, sí haya constituido una influencia fundamental para los autores que explorarán lo fantástico en el Perú, durante la segunda mitad del siglo XX, su segunda etapa de su aclimatación en las letras peruanas.



III – Las voces fantásticas de Julio Ramón Ribeyro

3.1 El presente ineluctable en la literatura del cincuenta

La década de 1950 en el Perú es considerada como un momento de modernización y renovación de las letras en general, y de la literatura en prosa en particular, una etapa de transformación del panorama literario que suele explicarse subrayando la influencia de corrientes intelectuales europeas como el existencialismo y de autores como Joyce, Faulkner y Kafka, incorporada en los relatos de los escritores que comienzan a publicar a finales de la década de 1940⁷⁸. Asimismo, tras el fin de la segunda guerra mundial y a lo largo de la década de 1950, el Perú atraviesa enormes transformaciones sociales, principalmente el inicio de las grandes migraciones del campo a la ciudad que modifican el paisaje urbano, expandiendo sus límites bajo la forma de precarios asentamientos humanos. Washington Delgado menciona “la decadencia continua de la agricultura, sobre todo en la sierra, que ha obligado a los campesinos al abandono de sus tierras empobrecidas, para marchar en busca de trabajo a las ciudades costeñas, sobre todo Lima” (137), una situación que motiva que el interés por lo indígena y las provincias, fundamental para las generaciones de escritores inmediatamente anteriores, se desplace hacia lo urbano. Durante este proceso, como escribe Ricardo González Vigíl, “la Modernidad en narrativa acompaña –y testimonia– la modernización de [la sociedad peruana]” (2008, 39)⁷⁹. Se trata, sin embargo, de una modernización difícil y conflictiva, que puede ser vista, bajo una óptica baudelaireana, simultáneamente como

⁷⁸ Washington Delgado resalta el hecho de que varios escritores de la llamada “generación del cincuenta” comienzan a publicar sus relatos desde fines de la década de 1940 y que por ende “no hay explicación plausible para el nombre de la generación del 50 . . . [salvo tal vez por] el misterioso atractivo magnético de los números terminados en cero” (1995, 134-135).

⁷⁹ González Vigíl califica de “elenco oficial” al grupo de autores que incluye a Enrique Congrains, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta, aunque también destaca la importancia de otros autores como Felipe Buendía y Luis Loayza (2008, 40).

progreso y decadencia: la transformación de Lima en gran ciudad causa por ejemplo que desaparezca, entre otras cosas, la atmósfera pueblerina que aún guardaban varios de sus distritos⁸⁰.

Si bien la poesía había pasado ya, durante las décadas de 1920 y 1930, por un proceso de modernización, consolidado por el vanguardismo –visible por ejemplo en la obra de César Vallejo–, la narrativa recién se aleja de las tendencias literarias tradicionales a partir de la década de 1950 (González Vigíl 2008, 38). Al coincidir con, y ser impulsada por, importantes transformaciones sociales, esta modernización está marcada por un interés particular en la representación de la realidad y, por ende, la experimentación no cuestiona necesariamente la motivación mimética. La vertiente neorrealista en la narrativa de los autores de la generación del cincuenta refiere estas transformaciones y los conflictos que implican, y establece el tono que marcará gran parte de la producción literaria en el Perú durante la segunda mitad del siglo XX. Se vinculan a esta vertiente autores como Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro, entre otros, y más tarde, Mario Vargas Llosa, quien publica su primer libro, Los jefes, en 1959.

Las aproximaciones teóricas a la obra de los autores de la llamada “generación del cincuenta” han prestado una atención particular a las modalidades del realismo que se desarrollan en este periodo fundamental de la historia literaria del Perú, y, por ello, el reconocimiento de la importancia de otras vertientes, como la fantástica, ha sido relegado. Sin embargo, la década de 1950 es justamente aquella que ve lo fantástico aclimatarse finalmente en las letras peruanas y su importancia se hace manifiesta ya que la producción de textos va acompañada en el Perú de los primeros trabajos antológicos

⁸⁰ Los pintorescos personajes de los relatos “santacrucinos” de Ribeyro son un buen ejemplo de esta característica, añorada por sus personajes, testigos de la gran transformación urbana.

enfocados en este tipo de literatura: la Antología de la literatura fantástica elaborada por Luis Jaime Cisneros en 1958 y Literatura fantástica, antologizada por Felipe Buendía en 1959 (Honores 2010, 20). Sorprende entonces que los estudios de los modos que se alejan del realismo en la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX, recién hayan aparecido de forma sistemática durante las dos décadas pasadas. Elton Honores, en un reciente estudio, también se sorprende frente a este vacío crítico antes de ensayar una hipótesis integradora de la corriente fantástica en tanto respuesta literaria a las transformaciones sociales de la década de 1950: “Más que referir de manera directa – como en los cuentos realistas– estos cambios, en los cuentos fantásticos es posible leer una actitud antimodernizadora” (Honores 2010, 74). La ambivalencia de esta actitud se debe a que no se manifiesta a través de la puesta en escena explícita de problemáticas sociales, ni de una nostalgia arcaizante, sino a través de las nuevas herramientas enunciativas que permiten comunicar el proceso transformador de la realidad, y representar la tensión entre lo efímero y las permanencias del pasado⁸¹. Bajo esta perspectiva, lo fantástico en el Perú de mediados del siglo XX no constituiría una literatura escapista, sino que plantearía una “posición ideológica concreta” (Honores 2010, 74).

Honores propone una tipología de la narrativa fantástica desarrollada por los autores de esta “generación” y que constaría de cuatro vertientes: el cuento fantástico estilístico-minificcional, caracterizado por su brevedad, su dimensión metaficcional y autorreferencial; el cuento fantástico humorístico, parodia de géneros ficcionales populares, como la ciencia ficción, que se nutre de referencias a la cultura de masas; el cuento fantástico maravilloso, que puede vincularse con el realismo mágico y que

⁸¹ Casi cien años antes, y en otro contexto, Charles Baudelaire alude a esta tensión al escribir que “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (“El pintor de la vida moderna”).

integra sin conflicto manifestaciones en apariencia sobrenaturales; y el cuento absurdo-existencialista, que pone en escena el sinsentido de la existencia humana en el mundo moderno (Honores 2010, 87-91). La clasificación es atractiva, aunque debería referirse a las modalidades de escritura no mimética pues excede el ámbito de lo fantástico. La categoría “fantástico maravilloso”, implica por ejemplo una contradicción en los términos que la constituyen. Una revisión de las ideas de Todorov enunciadas en el presente estudio permite iluminar las razones de la incompatibilidad de estos términos: el primero alude a una ruptura o una discrepancia que genera una manifestación anormal en el ámbito de lo cotidiano, mientras que el segundo opera a través de la normalización lo sobrenatural y lo extraño. Más preciso sería limitar lo fantástico a los textos que refieren una crisis en la normalidad del mundo representado, por efecto de un elemento desestabilizador que puede irrumpir o estar presente desde un inicio. Por otro lado, las categorías de lo fantástico estilístico-minificcional y lo fantástico humorístico, enunciadas por Elton Honores, subrayan acertadamente la importancia de lo metaficcional, y de la parodia, en la exploración de este tipo de literatura en el Perú, y ciertamente un aspecto esencial de lo fantástico en general. Este punto será desarrollado con mayor precisión más adelante.

3.2 El estudio de lo fantástico en Ribeyro

Si bien se ha demostrado que el interés por lo fantástico permea la obra de varios autores de la generación del cincuenta⁸², lo que en su momento implica una novedad en la literatura peruana, quizás solo su exploración por parte de Julio Ramón Ribeyro

⁸² El estudio de Elton Honores (2010) ya citado da cuenta de esta tendencia y se enfoca en particular en los textos de Luis Loayza, Luis Felipe Angell, Edgardo Rivera Martínez y Alfredo Castellanos.

(1929-1994) haya sido tomada en cuenta por la crítica de forma temprana y recurrente⁸³. Sin embargo, la constatación de lo fantástico en la obra de Ribeyro ha ido frecuentemente acompañada de consideraciones que la califican como un aspecto menor al interior de su poética o aún de primeras experimentaciones literarias⁸⁴. Miguel Gutiérrez escribe por ejemplo que “si se dejan de lado los cuentos fantásticos de Ribeyro (escritos, con excepción de ‘Ridder y el pisapapeles’, en los primeros años del 50) se comprobará . . . que la preocupación inicial de Ribeyro fue reflejar el mundo de los grupos humanos más pauperizados” (1999, 24). De esta forma, Gutiérrez parece decir que los relatos fantásticos de Ribeyro constituirían una suerte de entrenamiento literario para su autor, y que se pueden “dejar de lado” al emprender el análisis de su obra.

Los estudios de los relatos de Ribeyro que se alejan del realismo han sido considerablemente menos numerosos si se los compara con los que se enfocan en la representación mimética de la sociedad, o los que profundizan en la psicología de sus personajes, siendo estos muchas veces considerados como lo más significativo de su obra. Sin duda, el autor que escribe sobre los que no tienen voz⁸⁵, los marginados de la sociedad moderna, el autor de “Los gallinazos sin plumas”; es quien primero viene en mente al mencionar a Ribeyro, pues es claro que lo fantástico se manifiesta en su obra con menos frecuencia.

⁸³ Por ejemplo, en Julio Ramón Ribeyro y sus dobles (1971), Wolfgang A. Luchting comenta los cuentos fantásticos o “fantastizantes”, aunque incluya en dicha categoría todo cuento que se aleje del realismo.

⁸⁴ En un artículo dedicado a lo fantástico en la obra de Ribeyro, Ricardo González Vigíl escribe: “La mayor parte de la obra de Julio Ramón Ribeyro se sitúa dentro del realismo. Sin embargo, la literatura fantástica también lo atrajo, sobre todo en sus inicios literarios” (2008, 105).

⁸⁵ El título de su obra reunida, La palabra del mudo, se refiere justamente al deseo de crear un espacio de representación para los marginados, como lo expresa el autor en el prólogo del primer tomo de la colección citado más adelante y en diversas entrevistas, por ejemplo las que le concedió a Jorge Coaguila (1996).

Críticos como Washington Delgado resaltan sin embargo la influencia fundamental de lo fantástico en la obra ribeyriana: “Julio Ramón Ribeyro parecía desvinculado de la realidad inmediata en sus primeros relatos. Su mundo era el de la imaginación, sus modelos no fueron Proust ni Joyce, Faulkner ni Hemingway sino Kafka y Borges” (142). Esta vinculación establece un interés por lo absurdo, por lo que excede a la lógica y por la ansiedad metafísica ante la certeza de la disolución: “Kafka le enseñó a Ribeyro a narrar un hecho fantástico rodeándolo de múltiples detalles realistas . . . Ambos nos muestran un mundo arbitrario, absurdo; pero los cuentos y novelas de Kafka, como las pesadillas, se nos hacen angustiosos, torturantes”. En cambio, en los cuentos de Ribeyro habría más un horizonte de esperanza que se contrapone a la angustia, y que surge de la experiencia estética (Delgado 1995, 142).

Por su lado, Julio Ortega⁸⁶ escribe que “podría . . . afirmarse que la tentación de lo fantástico como la percepción de lo social y la ironía piadosa de la comedia urbana, tanto como la aventura poco heroica del sujeto de la carencia, son resonancias que persisten *a lo largo* de [su] obra” (129 *mi énfasis*). Lo fantástico es sin duda una constante en la narrativa de Ribeyro, a pesar de que sus manifestaciones no sean tan frecuentes como las del realismo literario. La edición aumentada de sus Cuentos Completos (1994), supervisada por el autor, permite constatar que dos de sus últimos relatos publicados en vida no corresponden al modo realista y por ello podría considerarse que, 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.

⁸⁶ Como bien apunta Enrique Cortez, el texto de Ortega también aparece como prólogo de los Cuentos completos editados por Alfaguara, pero con la firma de Alfredo Bryce Echenique. Julio Ortega le habría cedido el texto a Bryce Echenique, creyendo realizar así “una buena broma literaria” (Ortega citado en Cortez, 229). El mismo texto, con la firma de Bryce, también fue reproducido en el libro Asedios a Julio Ramón Ribeyro.

El estudio de lo fantástico ribeyriano⁸⁷ ha cobrado relevancia en años recientes, quizás por el afán de los críticos de inaugurar nuevas áreas de investigación de la obra de un autor peruano canónico del siglo XX. O tal vez se deba a que recién tras la muerte del autor, en 1994, la posibilidad de tener una visión integral de su obra haya iluminado aspectos que el presente de su producción mantenía a oscuras. Sea como sea, artículos como los de Jesús Rodero (2000), Enrique Cortez (2008), José María Martínez (2008) y Ewald Weitzdörfer (2008) dan cuenta del creciente interés por lo fantástico ribeyriano, así como su consideración como elemento esencial de su poética y ya no como un simple periodo de aprendizaje literario reflejado en algunos cuentos de juventud.

En un artículo de 1975⁸⁸, Luis Fernando Vidal proponía dos vertientes de la cuentística ribeyriana: una “configurativa”, fundamentalmente realista y mimética, y otra “desviatoria”, cuyos relatos “por lo general [están] ambientados en Europa” y donde el “narrador se instala en el ámbito de la ficción pura o de lo fantástico” (Vidal 1996, 255). Esta categorización constituye uno de los primeros intentos por defender la importancia de lo fantástico en la obra de Ribeyro, aunque la vertiente “desviatoria” propuesta por Vidal integre cuentos donde lo imposible se manifiesta en toda evidencia, como “Ridder y el pisapapeles” y textos que animan lecturas simbólicas sin que ello atente contra el realismo de la representación, como por ejemplo “La piedra que gira”.

Por su lado José María Martínez propone agrupar los textos no miméticos de Ribeyro en cuatro categorías: los puramente fantásticos, los alegóricos, los extraños y

⁸⁷ El término “ribeyriano” es ampliamente utilizado por los que estudian su obra, sin embargo el autor escribió al respecto:

Yo nunca he seguido o tratado de crear –deliberadamente– una atmósfera más o menos coherente y homogénea en todos mis cuentos, para darles, digamos, un sello personal . . . Yo supongo que . . . “ribeyriano” sería un mundo de personajes *rattés*, vencidos, a los que les salen mal las cosas. Ilusos que se dan tropiezos contra la realidad a cada momento, que realmente son derrotados. (Ribeyro en Kristal, 306-307)

⁸⁸ En el presente estudio se cita la versión publicada en 1996.

los ambiguos (2008, 260-262). La clasificación excede el ámbito de lo fantástico, pues incluye relatos como “La vida gris”, “La botella de chicha” y “El tonel de aceite” que difícilmente podríamos considerar próximos a este tipo de literatura, pero Martínez da cuenta de una producción literaria más allá del realismo, lo suficientemente importante para conformar varias líneas en su narrativa. Categorías cercanas a lo fantástico, como lo grotesco y lo maravilloso-alegórico, también pueden ser útiles para el análisis de algunos de sus relatos, aunque sólo de forma ocasional. Otros efectos y estrategias sí son recurrentes y fueron claramente explorados desde los inicios literarios de Ribeyro hasta la etapa más tardía de su producción como escritor.

3.3 Los primeros relatos

Los relatos de Ribeyro publicados entre 1949 y 1956 en la prensa, que no se encuentran entre los cuentos completos reunidos en La palabra del mudo, fueron recopilados por Jorge Coaguila, junto a una serie de entrevistas, en el libro Ribeyro, la palabra inmortal. De los seis cuentos que se encuentran en este volumen, dos pueden considerarse fantásticos en el sentido estricto: “La huella” y “El cuarto sin numerar”, ambos publicados originalmente en 1952. Dos otros cuentos, “La careta” (1952) y “La encrucijada” (1953), pueden relacionarse con la literatura fantástica, aunque no constituyan propiamente ejemplos de este tipo de relato. Con respecto a estos cuentos “tempranos”, Carlos Eduardo Zavaleta escribió que “Ribeyro parecía no darles importancia [...] [y] excepto el cuento ‘El caudillo’, satírico, burlón y ubicado en la sociedad peruana, la mayoría del resto . . . se mece en los aires de la imaginación, y ahí florecen los ejemplos de Kafka y de Poe” (198). El comentario de Zavaleta reitera la división establecida entre los cuentos ribeyrianos realistas y los no realistas, y no queda claro si la mención de las influencias literarias constituye una crítica implícita a la

originalidad de estos “primeros” escritos, compuestos bajo la sombra de dos maestros de lo insólito.

“La huella” ha sido juzgado como un ejemplo temprano de interés por lo “fantástico puro” (Martínez 2008, 261), y la consideración del cuento como perteneciente al “género fantástico” fue resaltada por el propio Ribeyro en una intervención transcrita⁸⁹ por Wolfgang Luchting (Luchting 2009, 61). El cuento pone en escena a un hombre aturdido que sigue un rastro de sangre, recorriendo calles y calles hasta dar con su propia casa, entrar en ella, subir las escaleras y detenerse frente a la puerta de su habitación, donde lo invade la certeza de que “acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte” (Ribeyro en Coaguila 1996, 91). Como bien apunta Carlos Eduardo Zavaleta, el tema del cuento “ya está prefigurado en el siglo XIX, en un boceto del norteamericano Nathaniel Hawthorne, cuyo proyecto de cuento dice así: ‘el rastro de sangre de un pie desnudo, perseguido por las calles de un pueblo’”⁹⁰ (Zavaleta, 197). Sin embargo, a diferencia del cuento clásico de fantasmas, al cual sin duda alude, los efectos de “La huella” tienen lugar principalmente a nivel de la psicología del protagonista. El relato nos transmite, a través de un narrador omnisciente, la intensidad de la carrera que emprende un hombre para descubrir de dónde emana la sangre cuyo rastro se siente impulsado a seguir. Sin embargo, como en otros cuentos de Ribeyro, “se suele limitar [la omnisciencia del narrador] para que los sucesos se filtren a través de la perspectiva de un personaje” (Elmore 2002, 60). No hay pretensión de objetividad en la descripción, sino una secuencia de impresiones que marcan el paso de una búsqueda gnoseológica: “en la distribución de aquellas gotas iba descubriendo un drama humano, que sin ninguna razón atendible, le parecía vinculado a su existencia” (Ribeyro en

⁸⁹ Más que una transcripción se trata de una larga paráfrasis, publicada originalmente en 1975, realizada a partir de las notas realizadas durante una conferencia en 1973.

⁹⁰ La nota original de Hawthorne lee "the print in blood of a naked foot to be traced through the street of a town" (4).

Coaguila 1996, 90). La descripción de la carrera atormentada está depurada de cualquier escenificación o ambientación particular que distraiga al lector de la motivación principal del relato: representar la búsqueda de conocimiento como una resistencia a la condición mortal del ser humano, pero también como amenaza, pues el resultado de la “investigación” que emprende el protagonista es el reconocimiento de su propia muerte. La huella es, después de todo y como lo es también la escritura, algo que permanece más allá de quien la produce, y puede, como la breve nota de Hawthorne, incitar a otros a seguirla o interpretarla. Finalmente, el presentimiento de lo fantástico por parte del protagonista toma forma concreta cuando encuentra durante su camino un pañuelo ensangrentado con un monograma y se da cuenta, al final del relato, que este “correspondía a su propio nombre” (Ribeyro en Coaguila 1996, 91). La búsqueda del protagonista es un intento de recomponer una imagen de su yo. Los símbolos de la palabra escrita comunican el quiebre de dos instancias de la identidad: el cuerpo (la sangre) y el espíritu (que se manifiesta por ejemplo a través del reconocimiento del monograma), que corresponden a dos temporalidades distintas. Los temas de la desaparición y la permanencia, fundamentales en la toda obra de Ribeyro, se encuentran así enfrentados desde el título y a lo largo del primer relato fantástico que publicó.

“El cuarto sin numerar”, otro ejemplo de lo “fantástico puro” en esta serie de cuentos “olvidados”⁹¹, reitera aspectos ya presentes en “La huella” y evidencia otros que serán recurrentes en gran parte de la narrativa fantástica ribeyriana. Al igual que “La huella”, el cuento se estructura a partir del develamiento progresivo de un misterio, marcado por la curiosidad gnoseológica y sus efectos en la psicología del protagonista. La importancia de la subjetividad es reforzada esta vez a través del uso de la narración

⁹¹ Aunque aquí se cita la recopilación de textos realizada por Jorge Coaguila, estos cuentos también fueron incluidos en la edición más reciente de La palabra del mudo (2010), publicada por la editorial Seix Barral, en una sección titulada “Cuentos olvidados”.

autodiegética de un hombre, a tal punto intrigado por un edificio, que modifica su recorrido diario para asegurarse de pasar frente a él todos los días: “sacudido por deseos confusos que [lo] impulsaban a cruzar sus linderos y simultáneamente a huir” (Ribeyro en Coaguila 1996, 93). Eventualmente, el protagonista decide entrar al complejo, donde comienza la descripción del recorrido y de los personajes que van apareciendo a medida que avanza, mientras reverbera la música pasada de moda de un gramófono. Al interior del edificio, las puertas están entreabiertas y el protagonista puede ver las “pequeñas e ignoradas tragedias” (Ribeyro en Coaguila 1996, 96) que transcurren en los departamentos: un tenor que las vecinas intentan acallar, un viejo durmiendo junto a una mujer quien lee en voz alta las ofertas de empleo en un periódico, una academia de baile. El hombre que aparenta impartir las lecciones a las bailarinas interpela al protagonista por su nombre, Raúl, y lo que más sorprende es justamente la ausencia de sorpresa ante el hecho de ser reconocido por un desconocido. El paseo se torna cada vez más extraño a medida que cambia la iluminación del ambiente y aparecen nuevos vecinos en situaciones extravagantes. El narrador se siente envuelto en “una especie de atmósfera onírica” (96). En el cuarto piso hay una habitación sin numerar de donde proviene la música del fonógrafo. Lo onírico es ahora “una atmósfera familiar” (97), Raúl se echa en la cama al interior de la habitación y la música se vuelve de pronto “un chirrido” de “notas agudas” que le hincan “el cerebro como dardos enfurecidos” (97). Intentando detener el funcionamiento mecánico del gramófono, Raúl rompe el disco de donde proviene la música, tras lo cual recoge un fragmento del vinilo quebrado. Aparece una mujer que primero aparenta estar molesta por el accidente pero que luego incita tiernamente a Raúl a acostarse y seguir descansando. La mujer se echa junto a él, “pero sus brazos [le parecen] lejanos, agarrotados y fríos” (98). Raúl siente en su propio rostro una barba crecida que antes no tenía. La mujer le dice: “Ya sé, te vas a la

academia a ver a las bailarinas” (98) y “todos los objetos del cuarto, súbitamente iluminados por una precoz alborada, [adquieren para Raúl] una repentina significación, como si de pronto fuese a [revelársele] un gran misterio” (98). Raúl se levanta y huye por los corredores del edificio, donde los vecinos comienzan a gritar “ha entrado en el cuarto sin numerar” (99). Una vez de regreso a su hogar, creyendo que todo ha sido una pesadilla o el “producto . . . de una lectura inconveniente” (99), el protagonista encuentra en su bolsillo el trozo de vinilo quebrado, revisa sus discos viejos y descubre uno roto en el cual encaja perfectamente el fragmento. La música comienza a sonar nuevamente en sus oídos y entonces recuerda haber oído esa misma canción cuando era niño, “de labios de [su] madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía” (100).

El relato posibilita una interpretación fantástica que apunta tanto al viaje en el tiempo como a la aparición fantasmal. El cuarto sin numerar es un espacio que subvierte la secuencialidad matemática de la organización de los espacios en el edificio y por ende, potencialmente, también subvierte el tiempo. Del cuarto surge la antigua canción que reactualiza el pasado, permitiendo revivir los recuerdos de infancia. Como se ha mencionado anteriormente, lo fantástico opera a través de la literalización de lo metafórico, lo hiperbólico, lo figurado. Lo fantástico es aquí el hecho que la música y la atmósfera del cuarto sin numerar le permiten al protagonista experimentar literalmente otro tiempo. Esta simultaneidad de tiempos distintos está aludida desde el principio del relato. La fascinación por el edificio en el que Raúl decide ingresar es, en primer lugar, una curiosidad irracional ante un portal “bajo cuyo ancho umbral *semioscuro*⁹², jugaban varios rapazuelos sin que nadie los vigilara” (93 mi énfasis). En el complejo, todas las edades están representadas y confundidas: el juego de los niños, la danza de las jóvenes

⁹² Como se verá más adelante, la descripción de la luminosidad tiene una función simbólica, sobre todo cuando alude a la semioscuridad, un intersticio que sugiere el encuentro de dos dimensiones.

bailarinas, el letargo de los ancianos, se interrumpen o superponen de manera caótica. La confusión alcanza su punto crítico al final del recorrido, cuando Raúl entra a un espacio donde se convierte a la vez en un niño arropado por su madre (simbólicamente) y en un hombre maduro recostado junto a una mujer (literalmente). Nada permite asegurar si en el cuarto Raúl se ha encontrado con la infancia o con la vejez y la muerte. Si bien el desenlace resalta la imagen de la madre cantando una vieja canción, en la habitación permea la ambigüedad de “un aire noble y lúbrico” (96), y el aroma de la mujer es descrito como “el de una corona funeraria” (98). Podría tratarse de una manifestación fantasmal, pero a diferencia del fantasma clásico, como por ejemplo el espectro de un antiguo amo de la casa, esta manifestación proviene en toda evidencia de los fantasmas traídos por Raúl, los que surgen de sus propias vivencias, de su memoria y su inconsciente, o quizás como sugiere él mismo, de una “lectura inconveniente”.

El extrañamiento es comunicado a través de la experiencia perceptiva del protagonista. La música tiene una clara función dramática y simbólica, como también la tienen el aroma (de la mujer en la habitación) y el tacto (de la barba que le crece a Raúl mientras se encuentra en el cuarto). Sin embargo, como es común en la literatura fantástica, predomina lo visual a través de los intentos del protagonista por distinguir los objetos y eventos que lo rodean en el laberinto que constituye el interior del edificio. Las circunstancias lumínicas que determinan esta visualidad varían en permanencia: Raúl ingresa por un “umbral penumbroso” (94), observa los interiores a través de “grietas oscuras” (94), sube de nivel por una escalera “cargada de tinieblas” (94) hasta un corredor donde lo enceguece el resplandor del sol de la tarde. La manifestación fantástica acontece en el cuarto sin numerar a “la hora del crepúsculo” (100), principio y final del día, momento durante el cual las certezas sobre el tiempo se tornan confusas.

Finalmente, cuando cae la noche y todo parece haber vuelto a la normalidad, paradójicamente se ilumina la evidencia del acontecimiento fantástico.

Sí “La huella” apuntaba a las ambivalencias y a la dimensión fantástica del “rastros”, “El cuarto sin numerar” destaca los efectos de la “prueba”, supuesta evidencia del encuentro de órdenes contradictorios, materializada aquí a través del fragmento de disco recogido por Raúl. El motivo de la prueba es recurrente en la literatura fantástica, como bien muestra Jorge Luis Borges en su comentario del texto de Coleridge: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como *prueba* de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (Borges, 17 mi énfasis). La ambigüedad de la prueba es que justamente no prueba nada, pues no demuestra el arraigo de la experiencia en una “realidad” evidente, sino que siembra nuevamente la duda, tanto en el lector como en el protagonista, cuando aparentemente todo había regresado a la normalidad. La prueba desarticula la interpretación racional de los eventos narrados, usualmente considerados *a posteriori* como producto de un sueño o una alucinación, o, en este caso, también de la experiencia literaria. El objeto tangible se contrapone así a la inmaterialidad de los fenómenos psíquicos. La prueba aparece, más allá del texto de Coleridge (y de Borges), en textos clásicos de Théophile Gautier (“La cafetera”, “El pie de momia”) y otros maestros de lo fantástico tradicional. Ribeyro empleará el recurso con variaciones en varios relatos, entre los cuales es importante destacar “*Nuit caprense cirius illuminata*”, pues se trata de uno de sus últimos cuentos incorporados en La palabra del mudo. “El cuarto sin numerar” es el primer rastro del motivo de la prueba en su obra, y una exploración fantástica de un tópico (y de un tono) recurrente, que José Miguel Oviedo describe como “esa impalpable melancolía que *como una música lejana* brota de sus relatos” (Oviedo 1996, 84 mi énfasis).

A diferencia de “La huella” y “El cuarto sin numerar”, los otros cuentos “olvidados” no miméticos, “La careta” (1952) y “La encrucijada” (1953), no establecieron una línea en la cuentística ribeyriana tras su publicación original. Sin embargo es pertinente mencionarlos pues ambos se relacionan en cierta medida con lo fantástico, aunque no correspondan estrictamente a este tipo de literatura. José María Martínez clasifica “La careta” entre los cuentos “extraños” de Ribeyro, categoría en la que también ubica al cuento “La insignia” (261). Este último, uno de los relatos más conocidos de Ribeyro, está fechado en 1952, lo que daría cuenta de la exploración recurrente de lo insólito por parte de Ribeyro durante esta primera etapa creativa. Es debido a esta tendencia que, equivocadamente, los cuentos no miméticos solo han sido considerados importantes en lo que se refiere a los inicios literarios del autor.

En “La careta”, Ribeyro pone en escena a un hombre llamado Juan que desea asistir a un baile de máscaras organizado por el Marqués de Osin. Desprovisto de careta, Juan se pinta la cara de bermellón y fija en su rostro la mueca de una sonrisa. De esta forma logra ingresar a la casa del Marqués y participar del baile. Pasa el tiempo y mantener la mueca se hace agotador, por lo cual Juan intenta abandonar la fiesta. El marqués ha establecido que nadie salga de su casa antes del alba y el protagonista se ve obligado a seguir con la charada durante varias horas. La diversión original se torna en agonía y llega el momento en el que Juan ya no logra deshacer la mueca formada en su rostro. El marqués anuncia finalmente que se premiará a la mejor máscara y todos los presentes deciden que la de Juan es la ganadora. Como este último no se quita la careta, los invitados del baile lo cercan y desenmascaran, arrancándole el rostro con un cuchillo. El marqués confirma entonces que Juan es el ganador y lanza la “máscara” al suelo, donde sus perros comienzan a disputársela.

La vinculación de este relato con lo fantástico surge primero de la ambientación, la cual evoca lo gótico, el decadentismo europeo y cuentos como “La máscara de la muerte roja” de Edgar Allan Poe. En cuanto a la clasificación del cuento como “extraño”, es cierto que los eventos pueden considerarse improbables y no imposibles. Sin embargo, lo hiperbólico alcanza un punto que excede a la lógica: los asistentes del baile confunden el rostro pintado de Juan con una careta y mantienen la candidez con respecto a esta “confusión” aún tras arrancárselo con un cuchillo. Asimismo, en vez de reaccionar con horror frente a la amenaza, Juan ríe por lo absurdo de la situación, luego sobrevive a la mutilación y, al final del relato, trata de recuperar su rostro-máscara, alargando la mano para sujetarlo. Evidentemente, estos aspectos de la trama exceden lo extraño y acercan el relato, en cierta medida, a lo fantástico o, más bien, a lo imposible. Sin embargo, la exageración atenta contra la verosimilitud necesaria al efecto fantástico y lo imposible adquiere por ende una dimensión grotesca. Como escribe David Roas, “lo grotesco . . . es una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a éste como la inquietud y el asco)” (2010, 21), ambos simbolizados por la careta que mantiene la mueca sonriente de Juan aún después de, y en toda evidencia durante, la mutilación. A diferencia de lo fantástico, donde como dice Charles Grivel se presenta una visualización *parcial* que incita al lector (y al protagonista) a querer completar la imagen a la cual remite el texto, lo grotesco, como bien demuestra “La careta”, sugiere una visualización *excesiva*, ante cuyas imágenes sería necesario voltear la mirada, pues incita al lector a querer ver menos.

Ribeyro no volverá a explorar lo grotesco de forma tan contundente como en “La careta”, un cuento sembrado de detalles truculentos, sin embargo la desproporción aberrante como catalizadora de una crisis sí es un motivo recurrente en su obra, que se

manifiesta con otro tono en cuentos como “El tonel de aceite” y “La botella de chicha”. Asimismo, “La careta” establece el espacio de la fiesta (o el carnaval) como el de la imaginación que contrasta con la realidad, tópico reiterado en cuentos posteriores como “El banquete” y “Te querré eternamente”. Finalmente, Ribeyro propone aquí una dicotomía entre la apariencia y la sustancia, donde la primera desintegra a la segunda, pues a partir de ella se establece el vínculo social. Este aspecto sí puede reconocerse a lo largo de su obra, aunque la desintegración final suele en general ser simbólica o manifestarse a través de la degeneración del estatus social, y no a través de la mutilación física que implica en “La careta” desenmascarar al embustero.

El último cuento “olvidado” de Ribeyro que se puede relacionar con lo fantástico es “La encrucijada” (1953), clasificado por José María Martínez (2008) entre los cuentos “alegóricos”, junto a “La vida gris” (1949) y “La molicie” (1953). El relato podría también vincularse a lo mítico, pues transcurre fuera del tiempo (o por lo menos fuera de *nuestro* tiempo), o clasificarse en la categoría de lo feérico (o maravilloso), definido por Roger Caillois (1966), pues los eventos que consideraríamos imposibles de acuerdo a nuestra concepción de la realidad, son juzgados normales por los personajes que pueblan el universo representado. “La encrucijada” es donde se encuentran los caminantes y deciden su destino. Cada uno busca “una ciudad soleada al final de un camino largo, donde [tiene] su casa, su lecho, su vaso de agua fresca, y su manzano en flor” (Ribeyro en Coaguila 1996, 105). Los que llevan la marca de su destino –el cual puede ser una ciudad de cobalto, granito, ónix, sílex o cualquier otro mineral– no dudan al llegar a la encrucijada pues saben qué camino deben tomar; ellos son los “predestinados” (107). La mayoría del resto debe elegir entre optar por uno de los dos caminos que se le presentan, y morir si la elección es incorrecta, o quedarse a vivir en la

encrucijada comiendo bellotas y abandonando la perspectiva de llegar a la ciudad deseada. El protagonista del relato se enfrenta entonces a esta decisión que le plantea un viejo caminante que vive en la encrucijada. Tras la duda inicial, decide lanzarse en busca de su ciudad, esperando que la marca de su destino se manifieste durante el camino. Finalmente encuentra una ciudad enorme, pero no es su ciudad de granito, sino una ciudad de cobalto en la cual no le es permitido entrar. Al no poder retroceder ni tampoco avanzar, al caminante no le queda más alternativa que dejarse caer en el foso que rodea los muros de la ciudad, donde queda sepultado por los huesos de otros viajeros como él, mientras mira “con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto, que [reverberan] a la luz del sol” (Ribeyro en Coaguila 1996, 119).

José María Martínez describe el relato como “una parábola en favor del escepticismo y de los riesgos de la elección existencial” (261) y sin duda se trata de un texto que incita una lectura filosófica. Es en función de esta última que justamente opera la alegoría. El centro de interés no es una anécdota experimentada por un personaje identificable. El protagonista no tiene nombre, es simplemente “el caminante” o “el viajero”, pues representa un tipo de ser humano o, más precisamente, incorpora simbólicamente los impulsos vitales que conforman el horizonte de expectativa de los seres humanos en general. En el universo representado sólo existen dos tipos de personas: aquellas que conocen su destino y las que no lo conocen y están por ende condenadas a sobrevivir en las encrucijadas. Se tematizan de esta forma el deseo, la determinación, el éxito y el fracaso. Ribeyro no reproducirá el registro de “La encrucijada” en relatos posteriores, sin embargo algunos aspectos podrían vincularse con un tópico recurrente en su obra: el de la marginalidad o el *outsider*⁹³. Al advertir al caminante acerca de lo que le espera si toma el camino equivocado, el viejo de la

⁹³ Wolfgang A. Luchting emplea por ejemplo la imagen del *outsider* como hilo conductor de su análisis en Julio Ramón Ribeyro y sus dobles (1971).

encrucijada dice: “En la ciudad extraña Ud. vivirá como un extranjero. No conocerá a nadie. Nadie le dará la mano. Nadie le abrirá su corazón. Vivirá mendigando en una lengua que no se la entenderán. Cuando pida pan le darán una escoba” (Ribeyro en Coaguila 1996, 108). Ante esta perspectiva imaginada, el caminante duda si no sería mejor ceder ante la tentación del fracaso anticipado y abandonar sus sueños. Contrariamente a lo que ocurre en cuentos realistas como “El profesor suplente”, el caminante de este relato no se da por vencido antes de completar su camino. Aun así, el desenlace ofrece una visión pesimista de la existencia, que no premia necesariamente a los que perseveran. Sin embargo subraya la importancia de la imaginación y de la esperanza para construir un camino propio.

3.4 La palabra del mudo

La obra cuentística de Ribeyro fue reunida en cuatro tomos, publicados sucesivamente a lo largo de dos décadas, con el título La palabra del mudo⁹⁴. Los volúmenes están divididos en libros (o series), respetando la distribución que los relatos tenían cuando fueron publicados originalmente. En las ediciones de 1994⁹⁵, Julio Ramón Ribeyro insertó “Relatos santacrucinos”, una sección de cuentos inéditos escritos en diferentes etapas de su trayectoria. Asimismo revisó la composición de conjuntos previamente publicados, como Cuentos de circunstancias (1958) y Sólo para fumadores (1987), en

⁹⁴ Las primeras ediciones estuvieron a cargo de los editores Milla Batres y, más tarde, Jaime Campodónico. La edición más reciente (2009), realizada por el sello Seix Barral, está conformada por dos volúmenes. En el presente estudio se cita la edición de los Cuentos completos de 1994, publicada por la editorial Alfaguara y que consta de un solo tomo.

⁹⁵ Ese año se publicaron tanto el cuarto tomo de La palabra del mudo (editado por Campodónico) como Cuentos completos (editado por Alfaguara). La edición de Alfaguara fue distribuida en toda Hispanoamérica, salvo en el Perú, donde la edición de Jaime Campodónico fue, hasta muy recientemente, la única en la que figuraba la totalidad de la obra cuentística de Ribeyro.

los cuales insertó, respectivamente, los cuentos fantásticos “El libro en blanco”⁹⁶ y “*Nuit caprense cirius illuminata*”, ambos fechados en 1993.

Ribeyro había contribuido a alimentar la idea de que su producción cuentística se basaba fundamentalmente en el realismo literario. Su primer conjunto de relatos, Los gallinazos sin plumas, publicado en 1955, es sin duda representativo de la tendencia neorrealista⁹⁷ –entonces en vigor a través de la producción literaria de autores como Enrique Congrains– pues traza una imagen de Lima contemporánea desde sus “márgenes”, enfocándose en lo que Baudelaire habría llamado el “heroísmo de la vida moderna” y que consiste, en este caso, en la supervivencia de seres amenazados por las transformaciones sociales durante la primera e insipiente etapa de industrialización en el Perú. Dos niños recolectores de basura abren el camino por el que avanzan las narraciones de este primer libro, cediéndoles el paso a personajes que no son siempre miserables como ellos, pero que sin excepción se encuentran confinados por su condición social, la soledad y la sombra del fracaso. La selección de Ribeyro estuvo claramente destinada a configurar una variedad de perspectivas marginales a partir de un mismo modo, el realista, y un mismo nivel de narración: el de un narrador omnisciente presente en cada uno de los relatos.

El interés por la marginalidad fue también enunciado por Ribeyro en una famosa carta a su editor, Carlos Milla Batres, cuyo siguiente fragmento abre la edición original del primer tomo de La palabra del mudo⁹⁸:

“¿Por qué La palabra del mudo? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados,

⁹⁶ Además del “El libro en blanco”, Ribeyro también insertó el cuento “La molicie”, fechado en 1953, pero que recién decidió publicar en las ediciones de 1994.

⁹⁷ Carlos Eduardo Zavaleta considerará que este conjunto de relatos es “[el] gran libro de Ribeyro” (217).

⁹⁸ La cita se encuentra también reproducida bajo el busto de Julio Ramón Ribeyro que se encuentra en una plaza de la avenida Pardo, en el distrito limeño de Miraflores.

los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias” (1977, ix)

El tono de indignación ante las circunstancias trágicas de la pobreza en el Perú contemporáneo ilumina la dimensión social y mimética de la literatura de Ribeyro e indica una forma de leer su obra.

Sin embargo, desde su segundo libro de relatos, Ribeyro vuelve a explorar lo fantástico. Cuentos de Circunstancias (1958) es una colección en la cual coinciden textos de distinto tipo sin que por ello el conjunto pierda coherencia. El libro reúne relatos realistas como “Los merengues” o “Los eucaliptos”, cuentos humorísticos que lindan con lo grotesco como “El banquete” y “Explicaciones a un cabo de servicio”, pero también es notoria la presencia de lo fantástico y de modalidades afines: “La insignia”, primer cuento de la colección, “Doblaje” y, tras su inserción ulterior, “La molicie” y “El libro en blanco”. Un tercio del libro se aleja así del realismo literario.

En el primer relato de la colección, el protagonista encuentra una insignia en la calle, y al usarla desencadena una serie de eventos insólitos: su afiliación a una suerte de logia, la cual, tras realizar diversas tareas aparentemente absurdas, terminará por presidir sin jamás descubrir el sentido de la organización ni esclarecer la naturaleza de sus funciones. La dimensión satírica del texto sugiere una crítica a las instituciones y quizás a las estructuras burocráticas. Asimismo el cuento reitera una situación común en la obra de Ribeyro, donde las apariencias sociales superan el sentido elemental de las acciones humanas. Si bien José María Martínez clasifica “La insignia” en la categoría de lo extraño junto al cuento “La careta”, lo único que acerca estos dos relatos es la idea

de la pertenencia al grupo basada en formalidades, es decir, en el “rostro” que se muestra a los demás.

“La insignia” es usualmente considerado representativo de la vertiente fantástica en la cuentística ribeyriana. Sin embargo, Harry Beleván descarta que este relato corresponda al “genero” y lo excluye por ello de su Antología del cuento fantástico peruano⁹⁹. Por otro lado, Jesús Rodero propone vincularlo a un “modo lúdico-fantástico . . . caracterizado al mismo tiempo por la transgresión de las normas del sentido común y de las convenciones sociales (juego), y por la yuxtaposición de verosímiles e inverosímiles que resulta en la ruptura tanto de lo real cotidiano como de lo sobrenatural (fantasía)” (2008, 82). El cuento también ha sido interpretado como una alegoría del compromiso político y una representación simbólica de la marginalidad, esta vez a través de la imagen de la secta en tanto grupo de *outsiders* (Luchting 1971).

El relato posibilita de esta forma diversas categorizaciones e interpretaciones, lo cual probablemente no solo se deba a la “apertura” semántica del texto, sino al contraste que se establece entre este y la obra realista de Ribeyro. Como bien ha resaltado Enrique Cortez (2008), lo fantástico ribeyriano suele ser interpretado a partir de dos tendencias: ya sea como excepción (lo cual lo reduce a una experimentación ocasional) o a partir de los mismos criterios con los que se analiza sus relatos realistas: “En otras palabras, aún en el relato fantástico Ribeyro [sería] realista [pues] la ficción fantástica le permite mostrar el fracaso social” (Cortez 2008, 82). Sin embargo, estas dos tendencias dejarían a oscuras sentidos importantes propuestos por la vertiente fantástica de su obra.

Con respecto a “La insignia”, Ribeyro escribe:

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.

⁹⁹ Los tres cuentos de Ribeyro incluidos en la antología son “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles” y “Los jacarandás”.

Yo quise varias veces sonsacarle algo sobre esa secta o cábala pseudosecreta, 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 a 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 (Ribeyro en Luchting 1971, 246).

El autor resalta entonces el arraigo de la trama en una realidad que, por más sorprendente que parezca, no deja de ser posible. No hay evento fantástico, en el sentido estricto de la palabra, pues se trata aquí de una trasgresión de orden social y no de una ruptura de las reglas que supuestamente estructuran la realidad. Sin embargo, la lógica de los eventos descritos se mantiene insondable tanto para el lector como para el mismo protagonista.

El misterio, intacto de principio a fin, funciona en el relato como signo de la arbitrariedad de la existencia. Peter Elmore escribe que en “La insignia”, “la extrañeza que envuelve la anécdota se funda en que las enigmáticas peripecias del personaje no caben del todo al interior del espectro de lo socialmente posible” (2002, 54). Lo improbable desarticula la confianza en una racionalidad de la vida, generando la imagen de una realidad absurda que contradictoriamente permite situaciones que aparentan responder a una progresión lógica. El protagonista de “La insignia” no entiende por qué debe hacer una lista con “todos los teléfonos que empiecen con 38”, “conseguir una docena de papagayos”, “levantar un croquis del edificio municipal”, “arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias escrupulosamente señaladas” (Ribeyro 1994,

85), pero gracias a la eficiencia con la que realiza estas tareas ridículas¹⁰⁰, avanza en la jerarquía de la organización a la que pertenece. El misterio tiene además otra función, pues ignorar lo que realmente se está haciendo implica una ausencia de moral que estructura la institución, lo que asegura la obediencia de los miembros.

En el relato, lo insólito es anunciado por el narrador autodiegético para referir su primer encuentro con un miembro de la logia: el patrón de una librería. “Aquí empieza verdaderamente el encadenamiento de sucesos *extraños*” (Ribeyro 1994, 83 mi énfasis), dice el protagonista antes de comunicarnos las primeras palabras del hombre que lo introducirá al universo de la insignia: “Aquí tenemos algunos libros de Feifer . . . Debe usted saber que lo mataron. Sí, lo mataron de un bastonazo en la estación de Praga” (Ribeyro 1994, 83). La entrada al universo de la insignia se realiza en una librería y a través de un relato: Feifer asesinado en la estación de Praga (la ciudad de Franz Kafka). El mundo de la insignia es claramente un universo de signos compartidos, que sólo se puede retransmitir a través de fragmentos que promueven asociaciones simbólicas, como refiere el narrador al final del relato:

Si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala (Ribeyro 1994, 86).

El cuento por ende no tematiza, bajo la modalidad fantástica, la existencia de un orden que subvierte la configuración del mundo “normal”, sino que ilumina la arbitrariedad de

¹⁰⁰ La tarea de las cáscaras de plátano tiene evidentes resonancias cómicas, pues alude a una circunstancia típica de la comedia física en el cine, identificable por ejemplo en las películas de Buster Keaton y Charlie Chaplin. Como atentado criminal, el hecho de dejar cáscaras de plátano frente a la puerta de posibles enemigos resulta risible e ingenuo. Ribeyro desestabiliza también a través del humor la interpretación realista del texto.

las empresas humanas destinadas a ordenar y prever la existencia, estructurando el caos a través de un relato fragmentario y sugerente.

El esoterismo, satirizado en “La insignia”, vuelve a aparecer, aunque bajo otra luz, en “Doblaje”, primer relato netamente fantástico de los Cuentos de circunstancias. En este cuento, el personaje principal (y narrador autodiegético) se dirige literalmente al otro lado del mundo en busca de su doble, nutrido por la obsesión de haber leído en tratados de esoterismo que “todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario” (Ribeyro 1994, 91). El relato comienza así con la experiencia literaria del narrador, la cual motiva el viaje y el encadenamiento de eventos hasta su desenlace fantástico.

Un tópico clásico, el *doppelgänger*, se configura de forma particular en este cuento. La posible existencia del “otro” fantástico va acompañada aquí de temas recurrentes en la obra de Ribeyro: la literatura, el viaje, la identidad, el éxito y el fracaso. “Doblaje” juega con la idea del exilio, del extrañamiento del extranjero, testigo solitario escindido por el viaje, por la fantasía de ser otro en otro país. El “doble que vive en las antípodas” (91) es también las posibles encarnaciones de un migrante común en la obra de Ribeyro: el artista o escritor. El doble implica cuestionamientos sobre la identidad, y aquí representa otra posibilidad del ser y de la existencia.

En las antípodas de Londres, ciudad en la que vive narrador, está Sydney. Tras un largo viaje, vacilando entre la ansiedad supersticiosa y la incredulidad pragmática, el protagonista emprende sin éxito la búsqueda de su doble. Cansado de buscar, decide pasar una temporada en Sydney y olvidarse de los motivos que originalmente lo llevaron ahí. Entonces conoce a Winnie, una joven mesera de la cual se enamora. Sin embargo, la sospecha de que Winnie ya ha estado antes en la casa que él ha alquilado

temporalmente, se torna en celos y en una acalorada discusión que da fin a la relación sentimental. El protagonista regresa a Londres y, una vez en su departamento, encuentra el cuadro que había dejado inconcluso antes de emprender el viaje y que ahora, terminado, exhibe el rostro de Winnie.

De una forma comparable a la “Aventura del hombre que no nació” de Clemente Palma, en este cuento la relación con el *doppelgänger* está marcada por la frustración del personaje principal. El doble no solo comparte, en negativo, el destino del protagonista sino que se adelanta a este último, completando la obra inconclusa y poseyendo a la mujer deseada a través de su representación pictórica¹⁰¹. El *doppelgänger* no es solo reproducción sino también suplantación. La amenaza se hace evidente, pues si una entidad ocupa dos instancias materiales entonces se hacen imposibles el libre albedrío, la anticipación racional de las acciones y la responsabilidad ante sus consecuencias. Ribeyro retoma el tema clásico del doble pero provee a su personaje con un conocimiento previo de las convenciones que rigen el tópico literario del relato que lo circunscribe. El protagonista está familiarizado con la tradición literaria que anticipa su enfrentamiento consigo mismo. El cuento pone en escena de forma explícita la materialización de lo literario y sus efectos desestabilizadores de la realidad. Lo fantástico es la referencialidad de lo literario, el hecho de que la palabra escrita pueda “hacerse carne”, irrumpiendo en la experiencia de lo real.

Incluido tardíamente en Cuentos de circunstancias, “La molicie” también permite interpretaciones en la línea de lo fantástico. Si José María Martínez lo clasifica entre los

¹⁰¹ Cabe subrayar la recurrencia del tema de la pintura en la literatura fantástica y en cuentos ya analizados, como “La granja blanca”, que establece una contradicción entre la experiencia sensible de la visión, que representa una *evidencia*, y la resistencia intelectual ante dicha experiencia. Asimismo, la pintura explicita el problema de la representación como agente de lo fantástico.

cuentos alegóricos, junto a “La encrucijada” y “La vida gris”, su fecha de producción (1953) se acerca tanto a la de los cuentos “olvidados” ya mencionados como a la de otros relatos comentados hasta ahora, por ejemplo “La insignia” (1952); un ejemplo más del interés inicial de Ribeyro por las modalidades de lo insólito. El cuento describe, en voz de un narrador autodiegético, los intentos de dos jóvenes por escapar de los efectos de una arrolladora ola del calor veraniego. El carácter enigmático del cuento proviene de la descripción de la molicie como una fuerza provista de vida (y quizás aun de conciencia), que invade progresivamente la ciudad y las vidas de los protagonistas; y los métodos a los que recurren estos personajes para defenderse de ella:

Habíamos atiborrado las paredes de libros, libros raros y preciosos que constantemente despertaban nuestra curiosidad y nos disponían al estudio.

Habíamos coloreado las paredes con extraños dibujos . . . Yo pintaba espectros y animales prehistóricos, y mi compañero trazaba con el pincel transparentes y arbitrarias alegorías que constituían para mí un enigma indescifrable (Ribeyro 1994, 102).

Los personajes observan la molicie como si se tratara de una presencia concreta y sólida: “la molicie retozaba en el patio, bajo el resplandor del sol y, reptando por las paredes, hacía suyos los departamentos y la cosas”¹⁰² (Ribeyro 1994, 103). Parece no haber forma de escapar al monstruo ni a la amenaza que implica. Salvo por un detalle interesante: “La molicie” no ataca a todos por igual. Huir de la “plaga”, es una opción

¹⁰²La dimensión apocalíptica (del evento) y colectiva (de la experiencia narrada usando la primera persona del plural), así como la comparación con el reptil que aparece en esta cita, traen a mi mente, por asociación libre, la imagen del monstruo Godzilla, que evidentemente no pudo haber influido en Ribeyro, pues recién apareció en una película de 1954, un año después de escribirse “La molicie”. Sin embargo, Godzilla simboliza el miedo al holocausto nuclear, fuente de horror colectivo propia al siglo XX, extendido mundialmente a partir de la década de 1950. No me parece imposible que esta perspectiva del “fin del mundo”, materializada en un monstruo que no afecta al individuo sino a la colectividad, haya influenciado a Ribeyro en alguna medida a la hora de escribir el relato, aunque no haya forma de demostrarlo.

abierta sólo para las personas de elevados recursos económicos: “Cuando se produjeron los primeros casos improvisaron equipajes y huyeron hacia las sierras nevadas o hacia las playas frescas, latitudes en las cuales no podía sobrevivir el mal” (Ribeyro 1994, 104). La visión mítica del clima que oprime y reduce progresivamente las fuerzas de los individuos, también está sujeta al tema de la desigualdad, del contraste entre esferas sociales.

La lectura del relato propuesta por Peter Elmore permite su clasificación dentro de una de las modalidades de lo fantástico: “el *spleen* decadente y baudeleriano que acecha a los personajes le debe su densidad fantástica tanto al tropo del exceso como a la prosopopeya, esa figura retórica que le atribuye la vida a lo inanimado” (Elmore 2002, 57). Lo fantástico sería aquí la literalización de lo hiperbólico y lo prosopopéyico, sin embargo, la integralidad del relato favorece la interpretación lírica y metafórica de lo referido, pues la dimensión fantástica del letargo estival aparece como fruto de la percepción subjetivizante comunicada por el narrador. Como en los cuentos de Clemente Palma “Tengo una gata blanca”, “Un paseo extraño” y “Las queridas de humo”, la posibilidad de lo fantástico se presenta como latente en el uso del lenguaje para referir una experiencia concreta. Lo fantástico es aquí tanto la codificación como la decodificación de este lenguaje, que busca expresar una experiencia que excede la capacidad de describirla de forma directa.

Por otro lado, Peter Elmore vincula “La molicie” con uno de los cuentos fantásticos más emblemáticos de Julio Cortázar: “la lógica paranoica de la ficción remite a la atmósfera de “Casa Tomada” . . . que en ciertos pasajes el relato de Ribeyro homenajea a través de la cita casi literal” (2002, 57). La comparación es sugerente pues se pueden encontrar similitudes entre estos dos textos desde el primer párrafo del cuento de Ribeyro: “Sabíamos muy bien que ella era poderosa y que se adueñaba de los

espíritus de las casa” (Ribeyro 1994, 102). Al igual que los fantasmas posibles del relato de Cortázar, la invasión de la modorra veraniega va tiñendo progresivamente cada faceta en la vida de los protagonistas de Ribeyro. En el cuento de Cortázar, los personajes, arrinconados por la fuerza que se ha apoderado de la casa, terminan abandonándola. En “La molicie”, una lluvia despeja la atmósfera y salva así a los habitantes de la ciudad. Probablemente el calor sea justamente el catalizador de los fantaseos del narrador y la lluvia esfuma por ende la visión que lo transforma en una fuerza monstruosa. Los dos cuentos coinciden en que la percepción, la subjetividad, es el espacio en el que se constituye lo insólito, pero se distinguen en el grado de literalidad con el que operan.

Más de tres décadas después de la publicación original de Cuentos de circunstancias, “El libro en blanco” es incluido en la colección, cerrando definitivamente su configuración. Fechado en 1993, se trata de uno de los últimos cuentos publicados en vida por Julio Ramón Ribeyro y un claro ejemplo de la persistencia de su interés por lo fantástico. “El libro en blanco” es la historia de un escritor peruano que vive en París y que recibe un antiguo y “hermoso libro, no sólo por la encuadernación sino por la calidad del papel, . . . grueso, ligeramente estriado y [de] bordes exteriores bañados en pan de oro” (Ribeyro 1994, 96); un objeto de colección, cuyas páginas sin embargo están en blanco. El narrador autodiegético nos hace saber que el libro le fue obsequiado por una amiga que acaba de atravesar una época de mala suerte: un accidente de su esposo, el robo de su casa y un divorcio. Poco tiempo después de recibir el libro en blanco, el narrador-protagonista a su vez comienza a tener problemas: su jefe lo castiga tras encontrarlo leyendo en horas de oficina, primero En busca del tiempo perdido y luego Elogio de la Pereza, y se ve obligado a renunciar; su madre se enferma, por lo

cual debe viajar al Perú y gastar dinero sin tener empleo y, finalmente, su novia lo abandona “sumido en la soledad y la melancolía” (Ribeyro 1994, 98). Para distraerse, el protagonista recibe en su departamento a sus amigos escritores para beber y olvidar los malos ratos. Entre ellos, se encuentra el poeta Álvaro Chocano, el más exitoso de los amigos pues trabaja como lector de la editorial Gallimard y está felizmente casado. Chocano encuentra el libro en blanco en la biblioteca y “[acaricia] su forro de damasco, [huele] sus gruesas páginas de filo dorado y a tal punto [está] fascinado por la belleza y rareza de este precioso objeto que en un momento de desprendimiento [el narrador se lo regala]” (Ribeyro 1994, 98).

A partir de entonces, la suerte comienza a sonreírle nuevamente al narrador: consigue un nuevo trabajo y su novia regresa. Sin embargo, llega la mala noticia de la enfermedad del poeta Chocano, quien eventualmente fallece. El protagonista recupera el libro en blanco junto a las cajas llenas de volúmenes que el poeta le ha dejado en herencia y, consecuentemente, la mala suerte vuelve a manifestarse: accidente de la novia y ruptura, pérdida del nuevo empleo.

Un día el narrador se detiene de nuevo a observar el libro en blanco:

“admiré nuevamente su forro adamascado y el oro del filo de sus páginas y cuando lo abrí distinguí la pequeña letra cursiva de Álvaro Chocano. Era un poema de apenas diez líneas. ¿Cómo no lo había visto la última vez que lo abrí? Sin duda porque el libro, sin título ni portada, *podía abrirse en ambos sentidos*” (Ribeyro 1994, 100 mi énfasis).

El poema de Chocano dice:

Contienen todas la 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 arruinarlo

Un libro no escrito conducirte a la muerte (Ribeyro 1994, 100).

Estremecido, el protagonista se deshace del libro, abandonándolo en un parque. Días más tarde, al pasar por aquel lugar, el narrador observa que no quedan más que “las ramas secas sobre un manto de pétalos marchitos” (Ribeyro 1994, 101).

Como señala Peter Elmore, “El libro en blanco” se relaciona con el tópico del talismán (Elmore 2002, 57), presente en diversos textos fantásticos del siglo XIX, por ejemplo el ya mencionado cuento fantástico-arqueológico de Théophile Gautier, “El pie de momia”, cuya tradición probablemente es homenajeada a través del poema de Álvaro Chocano: “una estatuilla egipcia puede enloquecerte”. Sin embargo, conviene también vincular el relato con un texto fantástico del siglo XX: “el libro [en blanco], sin título ni portada, [que puede] abrirse en ambos sentidos” (Ribeyro 1994, 100) evoca “El libro de arena” de Jorge Luis Borges. El libro de arena es infinito, no tiene principio ni final como tampoco puede tenerlos un libro en el cual no hay nada escrito. Borges escribe: “A la dicha de [poseer el libro de arena] se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi vieja misantropía. Me quedaban unos amigos; dejé de verlos” (Borges Tomo III, 70). En ambos cuentos, la simple posesión del libro resulta en la desgracia del dueño quien se ve obligado a deshacerse del objeto sin atreverse a destruirlo. El libro de Ribeyro contrasta en cierta medida con el borgeano, pues en vez de contenerlo todo, no contiene nada, aunque finalmente su vacuidad sea justamente una imagen negativa del infinito. El libro de arena es transportado entre biblias, y por ende su vinculación con lo sagrado es explícita. El de Ribeyro es hermoso, pero no está vinculado a un contenido

específico: es tan solo una forma vacía. Si en el cuento de Borges lo imposible surge de la contradicción fundamental de un objeto finito que a la vez es infinito, lo fantástico opera nuevamente como la literalización del sentido figurado: la infinitud de interpretaciones a las que se presta el texto escrito se transforma aquí en la infinitud literal del volumen. El libro en blanco sugiere asimismo la posibilidad de incontables historias pues, mientras sus páginas siguen vírgenes, sólo la imaginación puede prever su contenido más allá de los límites físicos del objeto.

El cuento de Ribeyro explicita que la fuerza que desestabiliza la experiencia de la realidad es la lógica literaria. Lo metaliterario funciona en diferentes niveles del cuento: el primer anuncio de la desgracia se manifiesta a través del castigo que el protagonista recibe por estar leyendo, el jefe que lo despide vincula los títulos de los libros a los actos del protagonista, olvidándose así de la distancia que media entre la ficción literaria y la realidad. El giro del relato está marcado por el traspaso del objeto maléfico entre dos escritores (el protagonista y Chocano), y su consecuencia más nefasta, la muerte del poeta, se desata sobre aquél que ha llegado más lejos en sus intentos por transfigurar el libro a través de la práctica literaria: transformarlo en libro escrito, inscribiendo en él un poema. Transgredir la naturaleza del libro en blanco resulta en la muerte. El libro es en sí el agente de lo fantástico

Al final del cuento, el poema de Álvaro Chocano anuncia la resolución de la historia. Lo que intuimos durante la lectura del relato, se hace evidente, por lo menos para el protagonista, al encontrar el poema en cuestión. Hermoso, transformado en fetiche, el libro aparenta ser, en palabras del protagonista, ideal “para escribir allí una obra maestra” (Ribeyro 1994, 96). En él termina por inscribirse un solo poema inconcluso que contrasta con las “decenas de cuadernos con borradores indescifrables” (100), que Chocano también ha dejado como herencia. El poema funciona como un

resumen en clave del cuento: escribir es hacerlo sobre lo que ya ha sido escrito y sin embargo aun no está ahí, doble (o fantasmástica) condición de la escritura. Bernard Terramorsi asegura que lo fantástico “en vez de decir la cosa, la hace ser” (Terramorsi 1994, 16). El libro en blanco contiene un mensaje complejo, imposible de descifrar pues no está escrito, pero aun así el mensaje reside en sus páginas vacías.

El relato ilustra una dirección propiamente ribeyriana para lo fantástico, y demuestra en qué medida este modo discursivo se integra a su poética. Elmore resalta, por ejemplo, la asociación de la fantasía y del humor, que vinculan “El libro en blanco” con la tendencia satírica de varios escritos también incluidos en Cuentos de circunstancias: “El código fantástico inquieta las premisas racionalistas y seculares que sostienen la noción de realidad moderna mientras por su lado, el humor suspende o transtorna los hábitos de pensamiento y las normas de conducta consagrados por el *status quo*” (Elmore 2002, 58). En este cuento tanto el humor como lo fantástico coexisten, sin que el primero desarticule al segundo.

Otro elemento común en la obra de Ribeyro es la perspectiva del escritor expatriado o auto-exiliado, suerte de alter ego del autor, representado por el narrador autodiegético. Asimismo, en “El libro en blanco” se representa el mundo de los trabajos indeseados, realizados solo para mantener la vocación literaria, un tópico también presente en los cuentos de carácter realista que Peter Elmore llama “crónicas de la pobreza parisina” (Elmore 2002, 121): por ejemplo “La primera nevada” y “La estación del diablo amarillo”. El fetiche del libro y el tema del arte como amenaza, también marcan una clara continuidad con los temas fundamentales de la obra ribeyriana. El libro en blanco podría representar una forma carente de sustancia, que absorbe la vida de quienes se vinculan a ella; tópico reiterado en varios relatos en los cuales los personajes aparentan ser lo que no son (por ejemplo “La careta”), o pretenden ser

juzgados por lo exhiben (“El banquete”). La forma del libro, su belleza externa, su antigüedad engañosa que la convierte en reliquia y objeto de deseo, contrastan con el vacío de sus páginas en blanco, desplazan la apreciación de la literatura y la convierten en fascinación por el objeto. Así como los personajes de “El banquete” y tantos otros del universos narrativo de Julio Ramón Ribeyro, existe un elemento de corrupción en el hecho de simular propiedades ausentes. La perversidad del libro proviene de la contradicción que implica un contenedor precioso para una ausencia de contenido.

En los siguientes dos libros de cuentos, Las botellas y los hombres y Tres historia sublevantes, ambos publicados en 1964, es clara la preferencia de Ribeyro por el realismo y los temas de la marginalidad y la carencia. Como escribe Peter Elmore, los dos conjuntos “discurren por los cauces de Los gallinazos sin plumas más que por la múltiple vía de Cuentos de circunstancias (2002, 90). Recién en 1972, con la publicación de Los cautivos, Ribeyro volverá a ocuparse de lo insólito.

El libro está compuesto por doce relatos, todos ambientados en Europa, y en ellos se exploran temas que Ribeyro ya había desarrollado anteriormente: la distancia, la soledad, la pérdida y, sobre todo, la persistencia del pasado, ya sea el pasado histórico de “La piedra que gira” y de “los cautivos” o la anécdota que continúa inquietando a los personajes por años como en “Bárbara”. El único cuento que se puede calificar de fantástico en el sentido estricto es “Ridder y el pisapapeles”, considerado además un ejemplo paradigmático del interés de Ribeyro por el género¹⁰³. Otros relatos, como “Nada que hacer Monsieur Baruch” y “Te querré eternamente” juegan con algunas

¹⁰³ Dan cuenta de ello la inserción de este relato en la Antología del cuento fantástico peruano de Harry Beleván, así como su recurrente mención como ejemplo de lo fantástico ribeyriano por parte de críticos como Wolfgang Luchting (1971), José Miguel Oviedo (1996) y, más recientemente, Peter Elmore (2002), entre otros.

formas de lo fantástico, aunque finalmente sean otros los modos que dominan la narración.

Si bien “Ridder y el pisapapeles” es el único cuento fantástico de la colección, se relaciona en más de una manera con los otros relatos incluidos en Los cautivos; fundamentalmente al proponer una variación del tema de la memoria. Charles Ridder es un escritor belga cuyas obras “intemporales, transcurrían en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermese flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza” (Ribeyro 1994, 278). Los eventos están descritos en primera persona por un narrador autodiegético, un admirador peruano de los libros de Ridder quien, tras conocerlo y compartir con él un almuerzo “penosamente aburrido” (Ribeyro 1994, 280), descubre entre las pertenencias del escritor un pisapapeles idéntico al que él había extraviado años antes en el Perú. El objeto es descrito de la siguiente manera: “cúbico, azul, transparente con las aristas biseladas, estaba en la mesa de Ridder, detrás de un tintero de bronce . . . Había sido de mi abuelo, que lo trajo de Europa a fines de siglo, lo legó a mi padre y yo lo heredé junto con libros y papeles” (1994, 280). Se trata aparentemente del mismo pisapapeles, que el narrador había lanzado una noche desde su jardín de Lima, para ahuyentar a unos gatos excesivamente ruidosos, y que ahora encuentra en Bélgica. O por lo menos eso sugiere la respuesta de Ridder cuando el narrador le pregunta cómo llegó el objeto hasta ahí: “Usted lo arrojó”, dice el escritor (Ribeyro 1994, 281).

Ribeyro trabaja aquí el tópico fantástico de la superposición de dos mundos. Al igual que “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles” representa la confrontación explícita del mundo “real” y del universo de la ficción. La primera impresión que Ridder produce en el narrador es la siguiente: “pude apreciar que era extremadamente fornido y comprendí en el acto que *entre él y sus obras no había ninguna fisura*”

(Ribeyro 1994, 279 mi énfasis). Ridder no sólo es el modelo a partir del cual construye su mundo de ficción, sino que es literalmente la frontera (o la ausencia de una frontera) entre la ficción y la realidad. Si el narrador describe las novelas de Ridder como carentes de un tiempo o espacio definido, “un país sin nombre, ni fronteras” (Ribeyro 1994, 278), ese país de la ficción es el que permite la comunicación pasada y fantástica entre Lima y Bélgica, entre el protagonista y Ridder, entre lector y escritor. La prueba de lo fantástico es el pisapapeles, que es además un objeto fetiche, contenedor de la memoria, de los fantasmas del pasado, como sugiere la descripción de cómo el objeto fue heredado. 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. El efecto funciona por la supresión de un símil: el pisapapeles de Ridder no *es como* el que el protagonista perdió en Lima, sino que *es* el que perdió. El objeto no trae a la mente otro tiempo, sino que representa una falla entre dos tiempos simultáneos. La función de lo fantástico ribeyriano es frecuentemente la de comunicar la experiencia de un pasado que se actualiza, afectando el presente de forma literal. El mecanismo de esta actualización suele ser la literatura, a través de libros y otras parafernalias de la escritura, la cual permite revivir lo que fue registrado en otro tiempo.

La inserción de “Ridder y el pisapapeles” en Los cautivos sugiere un nivel de coherencia temática que vincula los relatos de Ribeyro no realistas con los miméticos. Si lo fantástico es aquí una excepción, lo es solo en tanto modalidad que sin embargo ofrece una variación formal de los temas clave en la poética ribeyriana. Otros cuentos pertenecientes a esta serie también juegan con características de lo insólito aunque no

puedan considerarse propiamente fantásticos. “Nada que hacer monsieur Baruch” reconstruye, desde la perspectiva de un hombre muerto, los últimos momentos de su vida. La subjetividad del personaje es representada en el relato aun después de su muerte, y sin embargo no se trata de una historia de fantasmas. La animación *post mortem* está sugerida por cómo se realiza la descripción de su cuerpo: “el cartero lanzó [un volante] con tal pericia que estuvo a punto de caer en la propia mano de monsieur Baruch. Pero este, a pesar de encontrarse muy cerca de la puerta y con los ojos puestos en ella, no podía interesarse por esos asuntos, pues desde hacía tres días estaba muerto” (Ribeyro 1994, 288). Peter Elmore nota que “la insólita introspección del cadáver que hace el balance de su vida y el inventario de su entorno, no se debe, como podríamos creer, a los oficios de la racionalidad fantástica” (Elmore 2002, 117) pues todo indica que se trata de un proceso imaginado por un escritor –identificado en el cuento como “el señor Ribeyro” (290)– tras enterarse de la muerte de su vecino del piso de abajo. La perspectiva del personaje es comunicada en tercera persona, por un narrador aparentemente omnisciente, pero que al final se muestra homodiegético al narrar el descubrimiento del cadáver: “cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontramos extendido, mirándonos . . . hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nuestro saludo” (1994, 295). El condicional, así como el uso recurrente de la locución adverbial “tal vez”, inscribe los eventos en el ámbito de la especulación, es decir, de lo imaginado. La actividad del escritor –el señor Ribeyro, cuya máquina de escribir monsieur Baruch escucha desde el piso de abajo–, a través del ejercicio de su imaginación, genera la idea fantástica de un muerto que observa, piensa, y eventualmente se comunica a través de un gesto con las personas que encuentran su cadáver tendido. Lo insólito quizás sea justamente que un escritor pueda referir las impresiones de un hombre muerto. Sin

embargo, el relato exhibe sus propios mecanismos de sublimación de la realidad, lo que desarticula su posible interpretación fantástica.

Otro relato incluido en Los cautivos, “Te querré eternamente”, juega primero con un ambientación próxima a los modos tradicionales de lo fantástico, para representar finalmente una historia grotesca. El cuento está claramente dividido en dos partes, donde las intuiciones iniciales del narrador-testigo resultan refutadas por un desenlace inesperado. El pasajero de un barco, narrador homodiegético, abre el relato declarando haber perdido la fascinación que el mar y los mitos que lo rodean otrora ejercían en él. Se suceden en el primer párrafo alusiones a criaturas míticas y monstruos, sirenas, tritones y argonautas, que establecen la atmósfera inicial del relato. En este clima de misterio, el narrador presenta al personaje principal: el “extraño hombre enlutado” (1994, 263). Las situaciones que rodean la presencia de este personaje son descritas usando adjetivos como “inquietante” y “monstruoso”, y su misterioso recorrido por el barco alcanza un punto climático cuando se descubre que transporta un ataúd en la bodega. Sin embargo, como si los límites de lo lúgubre coincidieran con los límites del hemisferio norte, la línea ecuatorial marca una ruptura, la desintegración del misterio, su transformación en carnaval grotesco, y finalmente el cierre del relato con un tono simétricamente opuesto al del inicio. El título “Te querré eternamente” con resonancias de ultratumba se vuelve entonces ridículo. El enlutado que transportaba a su esposa en el ataúd para enterrarla en su país y luego morir en paz, conoce a otra mujer cuando “a mitad del Atlántico se [celebra] la fiesta ecuatorial” (Ribeyro 1994, 267). La escenas nocturnas de la primera mitad del cuento desaparecen y son reemplazadas por un baile de máscaras, para el cual el enlutado se disfraza de Pierrot, el personaje de la lágrima negra pintada bajo el ojo, símbolo farsesco del dolor fingido. El viudo nunca llegará a su destino, pues pide que arrojen el féretro de sus esposa al mar, desembarca

en Panamá para casarse con la mujer que acaba de conocer y luego regresar a Europa junto a ella.

La influencia de lo fantástico en la primera parte del relato se vislumbra en la atmósfera misteriosa, el léxico asociado a lo mítico, y el aire de reflexión metafísica del enlutado que se acerca a la imagen vampiresca. Los vacíos de la narración son finalmente completados por el exceso carnavalizador que transforma la angustia en una farsa. La seriedad inicial del personaje es reemplazada por una cucharita y una bolita que sostiene entre los labios mientras baila un ritmo tropical. Ribeyro amplifica de esta forma el contraste, y por ende el efecto burlesco del cuento, contraponiendo una ambientación misteriosa inicial a lo explícito llevado a su extremo grotesco. El relato muestra cómo lo fantástico no solo afecta la obra de Ribeyro a través de su manifestación directa, como en “Ridder y el pisapapeles”, sino también posibilita otros efectos por contraste, generando lo grotesco en “Te querré eternamente” y el juego imaginativo de “Nada que hacer monsieur Baruch”.

En su mayoría ambientados en el Perú, los relatos reunidos en El próximo mes me niveló proponen diversas visiones del desarraigo, relacionado al paso del tiempo y a la migración. La perspectiva del pasado que da la nostalgia, como ya se ha visto, constituye una invitación a la manifestación fantástica en varios relatos de Ribeyro. En uno de los cuentos de El próximo mes me niveló, esta perspectiva se traduce en una posible historia de fantasmas: “Los jacarandás”. En Ayacucho, el “Rincón de los Muertos”, asistimos a la manifestación de voces superpuestas que provienen de dimensiones y de tiempos distintos. Lorenzo, el protagonista del relato, vuelve a Ayacucho para recuperar el ataúd en el cual descansa el cuerpo de Olga, su esposa muerta. A medida que se despide de la ciudad andina, y mientras se ocupa de recuperar

el cuerpo de su mujer para llevarlo de vuelta a Lima, Olga deja oír su voz. Los personajes más marginales de Ribeyro son seguramente estos que ya murieron, excluidos definitivamente del mundo, pero que no enmudecen. Si esta manifestación se debe al estado psíquico del protagonista o si se trata de una reproducción del pasado, lo cierto es que la voz de su mujer –y también la voz de Winnie, una antigua amante perdida en Londres¹⁰⁴– se superpone a las voces de los vivos. Nuevamente asistimos a un eco del pasado que delimita las dimensiones del presente en el que se mueven los personajes. Como indica Manuel J. Baquerizo, los personajes de Ribeyro “se alimentan solamente de recuerdos, siempre están atrapados por el tiempo pasado que unas veces fluye como una brisa amable y aliviadora, y otras como un río pertinaz, monótono y asfixiante” (Baquerizo 1996, 93). La superposición de voces, paralela a la superposición temporal, acompaña otros motivos ribeyrianos ya mencionados: el viaje, la distancia, y la nostalgia. Londres, Lima y Ayacucho se mezclan en la visión del mundo filtrada por la mente de Lorenzo. “Los jacarandás” es una calle, una ubicación precisa, pero también un árbol que florece, símbolo de renacimiento o de la reaparición cíclica de la vida. Lorenzo recorre la ciudad, recomponiéndola junto a sus propios recuerdos –Olga, Winnie, Londres y Ayacucho– los cuales solo pueden manifestarse por efecto de su imaginación. Los recuerdos deben ser invocados y a veces se integran a tal punto a la realidad que el protagonista confunde las personas que lo rodean con aquellas que el tiempo ha hecho desaparecer –por ejemplo Miss Evans, la profesora que lo reemplazará en Ayacucho tras su partida, que de pronto se parece y habla como Winnie o aun Olga–. Los fantasmas no son apariciones sobrenaturales, sino proyecciones de la memoria, sin embargo actúan en el mundo de los vivos, se materializan en otros cuerpos y determinan los sentimientos de las personas.

¹⁰⁴ Que, como señala Harry Beleván, comparte el nombre del personaje femenino de “Doblaje”.

“Los jacarandás” fue incluido por Harry Beleván en su Antología del cuento fantástico peruano, donde el antólogo destaca la “incertidumbre intelectual” (131) que el relato produce. José María Martínez clasifica el cuento entre los “ambiguos” pues, a su parecer, “la ambigüedad resultante al final está construida de tal manera que *por momentos* sí se permite pensar en la confusión de identidades de los personajes” (262 mi énfasis). Al llegar Lorenzo a su antigua casa de Ayacucho se siente “rodeado de voces silenciosas y hasta de la música silenciosa que salía de la radiola, donde el disco continuaba inmóvil, con la aguja detenida en el último surco” (371). El oxímoron del sonido del silencio va acompañado de una referencia a la música que produce un disco cuya reproducción ha concluido. Pero lo fantástico “suena” y se manifiesta a través de las voces del discurso directo: “entonces te llamabas Winnie. Y eras enfermera. Y pelirroja”, le dice Lorenzo a Miss Evans; y ella contesta: “Me sigo llamando Winnie. Es mi segundo nombre. Vivien Winnie Evans. En cuanto al color de pelo...” (382). Son los puntos suspensivos implícitos en todo el relato los que conceden un tiempo para su interpretación en la línea de lo fantástico.

Publicado originalmente al interior del tercer tomo de La palabra del mudo, como una serie de relatos con la estructura de un libro independiente, Silvio en El Rosedal reúne quince cuentos¹⁰⁵, entre los cuales algunos de los más experimentales que haya escrito. Peter Elmore observa que en el conjunto se reiteran los temas de la lectura y la escritura: “la peculiaridad de subrayar en sus fábulas, las tareas y los procedimientos de la comunicación letrada” (Elmore 2002, 198). Esta particularidad ya era notoria en lo

¹⁰⁵ La composición original incluía trece, pero la edición de 1994 incorporó dos más, “Almuerzo en club” y “Cuando no sea más que sombra”.

fantástico ribeyriano previamente comentado, pero en Silvio en El Rosedal el modo fantástico sólo se manifiesta de forma “tradicional” en un relato: “Demetrio”.

El cuento describe, en voz de un narrador autodiegético, los acontecimientos en la vida del escritor Demetrio von Hagen durante los ocho años que suceden a su muerte. Desde el principio, el relato presenta de una premisa que sugiere la ocurrencia de lo fantástico: el narrador, Marius Carlen, refiere las entradas de un diario en el cual su amigo Demetrio ha registrado los sucesos de su vida, pero las fechas de las entradas son posteriores a las de su deceso. Perturbado por esta incongruencia, Marius Carlen decide investigar los eventos descritos en el diario. Cada entrada parece corresponder a eventos reales: Demetrio alude al deceso de un amigo que efectivamente ha muerto en la fecha mencionada, su firma aparece en el cuaderno de visitantes del Museo Nacional de Oslo en el día indicado, su relación con una joven alemana parece confirmarse. Desconcertado, el protagonista visita el cementerio para asegurarse que Demetrio realmente está enterrado ahí, y aun exhuma su cuerpo, tras lo cual no queda duda de que su amigo está muerto. Finalmente, en la entrada del 10 de noviembre de 1953, día durante el cual el narrador declara estar relatando la historia, Demetrio registra una visita a su amigo Marius Carlen. Este último termina su narración refiriendo que “aún no ha terminado el día . . . Falta solamente un minuto . . . alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. [El] reloj marca las doce de la noche. Tocan a la puerta. Demetrio ya está aquí...” (Ribeyro 1994, 483).

En su artículo "La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro" (2008), Enrique Cortez resalta el hecho de que la crítica haya evitado reiteradamente analizar este relato. El mismo Ribeyro se refirió a él como perteneciente a “un género caduco” por el cual ya no sentía ningún interés (Ribeyro citado en Cortez, 236). La caducidad que percibe Ribeyro sería la de lo fantástico, a pesar de que

“Demetrio” se vincula tanto con la configuración moderna de este tipo de literatura como con su forma tradicional, pues el evento fantástico no irrumpe sino que desencadena la narración (Cortez, 236). Según Cortez, la declaración de Ribeyro corresponde a una actitud general del autor, quien nunca se pronunció de manera detallada sobre la vertiente fantástica de su obra, posiblemente por influencia de la crítica, la cual se interesaba particularmente por el realismo literario, en detrimento de otros modos discursivos. Sin embargo, Cortez resalta que “Demetrio”, relato que explora las posibilidades fantásticas de la escritura de un diario, responde a un interés por este tipo de narraciones íntimas, expresado por Ribeyro a lo largo de su vida y que en 1953, año en el que escribió este cuento, lo llevó a publicar el artículo “En torno a los diarios íntimos”¹⁰⁶, donde defiende que estos constituyen un género literario particular (Cortez 2008, 236-237).

“Demetrio” participa entonces de preocupaciones más amplias, que Ribeyro representó en cuentos de distinto tipo. Asimismo, lo que Elmore constata en los cuentos incluidos en Silvio en El Rosedal, también se aprecia en este relato pues reitera la reflexión sobre el proceso de la comunicación escrita, estableciendo una tensión fantástica entre el momento de la escritura y el de la lectura: aquí ambos tienen efectos potencialmente perturbadores sobre la realidad, cuando “acontecimiento y enunciación terminan por coincidir” (Cortez, 239). Cabe resaltar que la relación escritura-lectura establece una *mise-en-abîme*, si consideramos, como apunta Cortez (239), que Marius Carlen no es solo el lector de lo escrito por Demetrio sino que, a través de su narración, se vuelve a su vez el autor del texto que leemos.

No es necesario subrayar los elementos metaliterarios de “Demetrio”, evidentes en la descripción antes expuesta, sin embargo el relato ofrece uno de los mejores

¹⁰⁶ Más tarde este artículo fue incluido en el conjunto de ensayos La caza sutil (1976).

ejemplos de la potencial dimensión fantástica de la referencialidad de la palabra escrita. En “Demetrio” lo fantástico se va manifestando a medida que el narrador descubre que la realidad corresponde a lo escrito. Esto es lo que produce el desconcierto. La posibilidad de lo fantástico es anunciada por la incongruencia entre las fechas de las entradas del diario, y el tiempo de su escritura. Se establece así una triangulación fantástica cuyos puntos son el tiempo de la escritura, el código escrito (y su decodificación a través del acto de leer) y la referencialidad del código, es decir, su relación con la realidad. Lo fantástico es la ruptura de la secuencialidad que organiza tradicionalmente estos elementos, o una inversión de dicha secuencialidad.

A través de esta trasgresión del proceso representacional y de su recepción, el texto formula tópicos de lo fantástico: la clarividencia, la ruptura temporal, la aparición fantasmal y, de forma menos evidente, el talismán (constituido por el diario); recurrencias en la literatura fantástica de Ribeyro, manifiestas desde sus primeros escritos hasta los que produjo poco tiempo antes de su muerte. En este relato, el pasado se materializa nuevamente para intervenir el presente, y su aparición fantasmática está instaurada tanto por lo escrito, que sin embargo refiere lo imposible, como por lo experimentado, que sin embargo no puede ser comunicado verbalmente. Al igual que en “Los jacarandás” y, como resalta Enrique Cortez, “los puntos suspensivos con que la narración finaliza (“Demetrio ya está aquí...”), metaforiza [sic] . . . un encuentro que tiene la forma del fantasma en la escritura” (239). Todo parece indicar que para Ribeyro, ya sea literalmente o en sentido figurado, la literatura posibilita la manifestación de los fantasmas del pasado.

El cuento que le da el título a la colección, “Silvio en El Rosedal”, no suele interpretarse desde las teorías de lo fantástico, sin embargo, refiere circunstancias que le abren

espacios a una interpretación en esta línea. Tras la muerte de su padre, Silvio Lombardi hereda una propiedad en Tarma llamada El Rosedal, en la cual, sin proponérselo inicialmente, termina instalándose. Silvio se aleja así de Lima, ciudad en la que vivía una existencia insípida. Un día, mientras recorre su terreno, descubre un rosedal, del cual se deduce el nombre de la propiedad y que es descrito como:

un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año . . . 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. (Ribeyro 1994, 486 *mi énfasis*).

Una tarde, mientras pasea por los cerros aledaños, Silvio observa su propiedad en la lejanía a través de unos prismáticos, y distingue formas en el rosedal que parecen símbolos compuestos por las flores de diferentes colores. El orden que discierne en estos símbolos constituye un misterio que intentará resolver; las rosas dibujan círculos y rectángulos que eventualmente interpreta como un mensaje codificado en clave Morse. Silvio emprende a partir de entonces una investigación del aparente sentido oculto en el rosedal. En Morse, los símbolos leen “RES”, palabra que el protagonista primero asocia a las vacas que pueblan la hacienda. Luego se suceden otras interpretaciones. Las tres letras permiten un sinnúmero de combinaciones: si se leen en latín, “RES” significa “cosa”; al leerla al revés, la palabra se convierte en “SER”; al considerarla como una sigla, puede querer decir “Soy Excesivamente Rico”, “Serás Enterrado Rápido”, “Sábado Entrante Reparar”, “Sócrates Envejeciendo Rejuveneció”, etcétera (Ribeyro 1994, 492). Silvio se adentra así en un laberinto delimitado por la palabra que ha creído distinguir en el rosedal. Solo, y sin darle continuidad a los proyectos que emprende sucesivamente, persigue una y otra vez el probable sentido del mensaje oculto.

Pasan los años y un día Silvio recibe de Italia la carta de una prima lejana en la cual pide que la reciba junto a su hija, pues no tienen dónde vivir. El protagonista se apresta a rechazar el pedido cuando lee el nombre de la prima, Rosa Eleonora Settembrini, cuyas iniciales componen “RES”. También el nombre de la sobrina, Roxanna Elena Settembrini, corresponde al mensaje del rosedal. Tras vivir algún tiempo junto a estas parientas inesperadas, Silvio organiza una fiesta de cumpleaños para su sobrina, por quien ahora vive embelesado. Durante la celebración, Silvio se siente insatisfecho, se dirige al mirador desde donde puede observar el rosedal, y ya no logra ver en él más que “confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas” (Ribeyro 1994, 502). Toca entonces su viejo violín y, aunque nadie escucha la música que produce, “[tiene] la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (Ribeyro 1994, 502).

Considerado uno de los cuentos más importantes de Ribeyro¹⁰⁷, “Silvio en El Rosedal” posee una clara dimensión alegórica que apunta al malestar existencial, a cuestionamientos sobre el sentido de la vida y la búsqueda de un destino. Por contraste, la frustración de los deseos opera en el cuento como agente del fracaso. El sentido, como el deseo, es fugaz, inasible, razón por la cual Silvio renuncia a cada empresa en la que se lanza. El personaje está marcado por una frustración original: aquella que tuvo lugar durante su infancia, cuando quería ser un gran violinista y su padre lo obligó a ser el tendero de su negocio. Esta oposición entre el deseo (o la pasión) y la frustración, corresponde a otra, entre el ideal estético y el vínculo social: la pasión por la música, que Silvio cultiva, no es apreciada por nadie, ni por su propio padre ni por los notables de Tarma. El arte implica la misma soledad que determina la relación entre Silvio y el

¹⁰⁷ Julio Ramón Ribeyro escribe él mismo en su diario íntimo: “‘Silvio’, el mejor que he escrito” (Citado en Cortez, 235). Asimismo, en una entrevista con Efraín Kristal declara que se trata del “más importante de la colección” (Ribeyro en Kristal, 307).

rosedal. En esta soledad se encuentra la dimensión de su existencia, la respuesta al “ser” en tanto verbo, palabra que no sólo aparece como posibilidad del código en el rosedal, sino extratextualmente, en la combinación de mayúsculas que componen el título del cuento: “Silvio en El Rosedal”. La soledad de Silvio ilumina en el rosedal la pista existencial.

Elmore (2002, 207) traza paralelos entre este cuento y “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges, resaltando la presencia en ambos textos del tema del laberinto. En el cuento de Ribeyro, se explicita la referencia al tema en la ya citada primera descripción del rosedal, pero este también opera de maneras más sutiles. Por un lado, Silvio se encuentra ante un juego geométrico en la disposición de las rosas, un problema de perspectivas, donde, como en la vida, la distancia permite o impide ver la forma del conjunto. Pero el laberinto es sobre todo mental pues la geometría incierta corresponde a sentidos inciertos: símbolos leídos como clave Morse, polisemia del significante “RES”, lectura palindrómica, el personaje se encamina por direcciones que no conducen a ningún lugar.

La lectura fantástica es, al igual que las múltiples interpretaciones del mensaje oculto en el rosedal, solo una posibilidad entre otras: la que implica el presagio –inscrito en el jardín como la vida de Demetrio estaba inscrita en su diario– cuando se establece la relación entre las siglas “RES” y las iniciales de Roxana Elena Settembrini, la sobrina cuya contemplación vuelve a darle ánimos a la vida de Silvio. Sin embargo, el sentido del mensaje en código se hace improbable, sobre todo en el desenlace y tras la decepción final del protagonista, en quien perdura la idea de la resignación y el desencanto.

El último relato incluido en Silvio en El Rosedal que cabe mencionar es “El carrusel”, uno de los relatos de Julio Ramón Ribeyro más experimentales, que también puede ser leído desde la perspectiva fantástica, aunque esta aproximación no haya sido habitual en los análisis críticos del texto. En una entrevista que le concedió a Efraín Kristal, Ribeyro explicó la estructuración del relato de la siguiente manera:

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 “El carrusel”] 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. (Ribeyro en Kristal, 309).

Una sucesión de digresiones o un juego con niveles de discurso que superponen narradores autodiegéticos, “El carrusel” comienza con la voz de un viajero quien llega a Fráncfort y, en un bar, entabla una conversación con un desconocido que tiene una mano mecánica. Este último comienza a relatarle las circunstancias en las cuales perdió la mano y desencadena una serie de narraciones inconclusas que se interrumpen unas a otras. Los narradores incluyen a la dueña de una pensión en Italia, un “náufrago” francés, un hombre herido en la mejilla, un fontanero, una emigrante vietnamita, un soldado norteamericano en Saigón, un estudiante argentino en Francia, un doctor, entre otros. Finalmente, la última historia remite a la primera, cuando el doctor declara: “Pero conozco casos peores. Ese muchacho, por ejemplo al que encontré tendido en el viejo barrio de Francfort, con las orejas y la nariz amputadas al parecer con una tenaza o mano mecánica que al ser interrogado me dijo: . . . ” (Ribeyro 1994, 542), tras lo cual

vuelve a comenzar la narración desde el principio, con la reproducción exacta del primer párrafo del cuento.

Jesús Rodero califica este relato como perteneciente al modo “lúdico-fantástico” (86) –categoría en la que también incluye a “La insignia”–, pues el “juego narrativo de cajas chinas” (Rodero, 87), donde cada historia está contenida por la narración inmediatamente anterior, culmina en “un juego de desrealización textual que se cierra en círculo, o lo que es lo mismo, que se abre infinitamente sobre sí mismo” (Rodero, 87). La referencialidad de la narración se escabulle través de la lectura, a medida que un relato genera las circunstancias de otro relato, hasta el desenlace, cuando el retorno a la historia inicial condena al lector a un bucle eterno de autorreferencialidad.

Rodero (2000, 87) nota acertadamente que lo fantástico opera aquí en tanto el discurso se vuelve imposible, cuando la última narración remite a la primera. Una narración infinita, así como el libro de arena de Jorge Luis Borges, excede la posibilidad de su manifestación real. Otra observación acertada, que ilumina la dimensión fantástica de este relato, es la que apunta a la incongruencia temporal entre las historias referidas (Rodero, 89). Si una narración está retrospectivamente anunciada por otra, y cada nuevo narrador le cuenta su historia al anterior, la última narración de la serie no podría anunciar la primera. Rodero ubica además inconsistencias cronológicas específicas, pues las narraciones refieren situaciones durante la guerra de Vietnam, la segunda guerra mundial, la época de la posguerra, etcétera, lo cual torna imposible la secuencialidad propuesta por la sucesión de relatos (Rodero, 89). Esto no solo ubicaría el relato en el ámbito de lo fantástico, sino que lo relaciona específicamente con la estrategia planteada en “Demetrio”, cuyos efectos fantásticos se basan justamente en la incongruencia cronológica.

A pesar de no considerar “El carrusel” como un cuento fantástico, Peter Elmore advierte la similitud con “Demetrio” y afirma que ambos “ratifican la importancia de la representación de las prácticas de escribir y fabular en Silvio en El Rosedal. Los dos son divertimentos narrativos que, para provocar un efecto de desfamiliarización y sorpresa, invierten las relaciones habituales entre el orden de los signos y el de la realidad empírica” (2002, 206). Sin embargo, no se trata solo de sorpresa, sino del conflicto, que genera el espacio de lo fantástico, a partir de una crisis puesta en evidencia por las transgresiones narrativas en ambos textos.

Lo fantástico se manifiesta cuando el lector se enfrenta al descubrimiento de que en “El carrusel” cada uno de los narradores es el personaje en la historia relatada por otro. La estrategia es similar a la establecida por Julio Cortázar en “Continuidad de los parques”. La referencialidad evade constantemente la representación. Esta última constituye un laberinto inextricable, sugerido en un primer momento por los misterios irresueltos. La incógnita que cataliza cada nueva narración (la mano mecánica del hombre de Fráncfort, la razón del corte en la mejilla del hombre negro, las circunstancias de la amputación de la nariz y la oreja del primer narrador, etcétera) se mantiene sin solución debido a las digresiones constantes. La conexión entre el final y el principio del relato niega la posibilidad de resolver las tramas sugeridas. El misterio se mantiene intacto.

Sin embargo, como bien intuye Ana Mercedes Patiño en un artículo dedicado a este cuento, los relatos son ellos mismos agentes de violencia: “el personaje con el que empieza y termina la historia está sano al comienzo del relato y herido al final del mismo, tiene las orejas y la nariz amputadas. Lo que ha transcurrido entre el comienzo y el final de la historia –y entre el bienestar y el daño del personaje– es la narración” (Patiño 29). La violencia fantástica es sin duda la desestabilización de la interpretación

de lo real por efecto de un texto. Si por un lado Ribeyro parodia los géneros y los recursos literarios –como sugiere su entrevista citada más arriba y la artificialidad misma del discurso que entablan varios personajes en “El carrusel–, la literatura parece a su vez vengarse de los personajes, varios de los cuales están heridos, amenazados o mutilados.

“El carrusel” puede ser un pastiche de modalidades narrativas tales como el libro de viajes medievales, los cuentos antiguos de procedencia hindú y árabe, los relatos de espionaje y los relatos policíacos” (Patiño, 27), pero la parodia tiene un efecto desestabilizador de la referencialidad del texto que afecta intradiegeticamente a los personajes. Ribeyro construye de nuevo un cuento fantástico metaliterario, que juega con la intervención problemática del discurso en la historia. El relato presenta asimismo uno de los elementos fundamentales de la poética ribeyriana: el viaje. Esta vez, se trata de un viaje por efecto de la narración, un traslado inmediato, una materialización fantástica por efecto de la literatura.

El conjunto de cuentos Silvio en El Rosedal, que según Elmore reitera la idea de que “el verbo engendra el mundo”, incluye así relatos donde esta facultad de la palabra implica una ruptura con respecto a la experiencia sensible de la realidad y la dictadura de la causalidad.

Los dos últimos conjuntos de relatos publicados por Julio Ramón Ribeyro, Sólo para fumadores y Relatos santacrucinos¹⁰⁸, fueron reunidos en el cuarto tomo de La palabra del mudo. El segundo, su última serie de cuentos publicados, contiene relatos de corte realista y, como anuncia el título, se concentra en evocar el distrito de Miraflores,

¹⁰⁸ “Relatos santacrucinos” es el último libro de cuentos de Ribeyro, sin embargo nunca fue publicado como volumen independiente, sino como una serie al interior del cuarto tomo de La palabra del mudo.

escenario de la infancia y juventud del autor. Por su lado, Sólo para fumadores, cuya publicación original data de 1987, es el último conjunto que combina cuentos de distinto tipo. Ribeyro escogerá además este libro para la inclusión final del relato fantástico “*Nuit caprense cirius illuminata*”, fechado, al igual que “El libro en blanco”, en 1993.

El primer cuento de la colección que permite una lectura en la línea de lo fantástico es “Escena de caza”. Considerado representativo de “lo fantástico puro” por José María Martínez (261), el relato es uno de los ejemplos más sutiles del uso de este modo discursivo en la obra de Ribeyro. Sin embargo, ha sido poco estudiado más allá de menciones rápidas en clasificaciones generales de la vertiente fantástica en la narrativa ribeyriana. En el relato, el narrador homodiegético y su primo Ronald llevan a sus hijos a cazar palomas, queriendo reproducir así las excursiones de su infancia, cuando el tío George (el padre de Ronald, fallecido recientemente), los llevaba de cacería. El relato empieza con el vínculo establecido entre el día de caza y la muerte del tío George. Los planes se atrasan debido a que “Ronald cayó en la cuenta de que ese sábado era aniversario de la muerte de su padre” (Ribeyro 1994, 625). Luego, el viaje sufre por las demoras y caprichos de los dos hijos, Harold y Ramón, que obligan a sus padres a detenerse en el camino, razón por la cual no alcanzan su destino hasta bien entrada la mañana, cuando el sol golpea fuerte y las aves son escasas. La cacería transcurre mal y sin suerte, pero a medida que avanza el día el narrador homodiegético comienza a notar cómo su primo Ronald va adquiriendo el aspecto del tío George: “Me sorprendió su fortaleza, su placidez, su bigote castaño, ralísimo y enhiesto, pero perfectamente recortado . . . estás igualito a tu papá – dije” (Ribeyro 1994, 627). La sombra del tío muerto se mantiene como una presencia implícita a lo largo del relato, hasta que al final parece manifestarse explícitamente. Poco antes de darse por vencidos,

y en la penumbra del anochecer, los cazadores se encuentran con el dormidero de las aves, se dispersan y, mientras cae la noche y las aves llegan, comienzan a disparar. Agazapado fuera de la vista de quienes lo acompañan, Ronald (supuestamente) acierta todos sus tiros y finalmente el grupo puede retirarse con sus presas. Durante el camino de regreso, ante los cumplidos de su primo, Ronald responde “tú sabes bien que ni tú ni yo hemos disparado un solo tiro . . . [Fue] la quinta sombra... la que se desprendió de mí o la que sigue apostada allí, sin que pueda moverse nunca, en el dormidero” (Ribeyro 1994, 630).

El texto puede ser leído como un relato sobre la trasmigración del alma, o acorde con el tópico de la posesión fantasmal, aunque el comentario de Ronald parece llevar una carga más simbólica que concreta. Lo fantástico es una posibilidad interpretativa en la medida que el texto deja vacíos enunciativos. Es interesante que dichos vacíos correspondan a la semioscuridad del anochecer que establece la atmósfera en la cual se desarrolla finalmente la cacería. Una suerte de duermevela invade el dormidero de las aves, favorecida por un crepúsculo que genera sombras literales y simbólicas. Solo Ronald logra realizar disparos sumido en una oscuridad que obstaculiza la percepción del narrador: “Yo encontraba imposible cazar en la penumbra; este último intento era inútil, peligroso, un capricho de mi primo Ronald” (Ribeyro 1994, 629). Esta visualización parcial implica, para el narrador, la imposibilidad de referir más que fragmentos de experiencia: “¿Era la voz de Ronald? Pero, ¿dónde estaba? . . . Volteé la cabeza, pero no distinguí sino sombras. Lo único claro era el resplandor del cielo” (Ribeyro 1994, 629). La duda queda establecida por circunstancias lumínicas que pasan de la descripción física a una disquisición intelectual.

Desde el ámbito fantástico, “Escena de caza” también refiere el clima ribeyriano de la nostalgia, la búsqueda del pasado perdido, el simulacro, y finalmente un fracaso

tan inevitable como la muerte. A pesar de haber obtenido la recompensa, varias presas de caza, la búsqueda original termina siendo insatisfactoria. No se puede regresar al pasado, ni reproducir la felicidad perdida.

Quizás solo lo fantástico permite quebrar la tiranía del tiempo, aunque sea momentáneamente. “*Nuit caprense cirius illuminata*” reitera este tópico a la vez que ilumina definitivamente cómo lo fantástico metaliterario opera en la obra de Julio Ramón Ribeyro. El relato nos presenta a Fabricio, un funcionario de la UNESCO quien pasa un par semanas solo en una casa alquilada en la isla de Capri. Su esposa y su hijo han regresado a París, ciudad en la que viven. Fabricio puede entonces aprovechar unos días soledad e intentar escribir para “satisfacer una vieja vocación literaria” (Ribeyro 1994, 641). Durante uno de sus paseos rutinarios por la isla, Fabricio cree reconocer a Yolanda, un amor de juventud, paseándose entre los turistas. La narración refiere, en tercera persona y a través de un racconto, la historia de amor frustrado que vivieron Fabricio y Yolanda veinte años antes. Algunos detalles de esta historia tienen una relevancia particular. Al conocer a Yolanda, Fabricio le encuentra un parecido con su prima Leticia, con quien había vivido un amor adolescente (los detalles de este amor son básicamente idénticos a los que Ribeyro relata en su novela de corte realista Crónica de San Gabriel). Este parecido se basa en un primer momento en el lunar que ambas muchachas tienen cerca de la comisura de los labios. Otro elemento que vincula a las dos mujeres se evidencia la primera vez que Fabricio se encuentra solo con Yolanda: “La visión de esos senos vírgenes . . . le recordaron en el acto los de su prima Leticia . . . 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 jolies seins roses*”(643) (“Haré enrojecer las puntas tus lindos senos rosas”). El momento de mayor

intimidad entre Fabricio y Yolanda es este, sin que se consuma nunca el amor debido a un desencuentro que los separa definitivamente: “su viejo romance madrileño fue hundiéndose en su memoria hasta no quedar nada de él, salvo en agitados sueños de los que despertaba siempre con el desencanto de un placer inconcluso” (645).

Años más tarde, en Capri, Fabricio se encuentra con la imagen furtiva de un amor pasado. Decide buscar a Yolanda por toda la isla y finalmente, gracias al azar, el encuentro se da. Tras un breve intercambio los personajes deciden cenar juntos. Yolanda se presenta a la cita luciendo una boina verde como la que llevaba puesta la noche del desencuentro original. El cielo anuncia una tormenta, la lluvia cae eventualmente y hay un corte de luz. Fabricio ilumina la casa con velas y, tras conversar con Yolanda sobre el pasado, se resuelve el enigma de su antiguo desencuentro: una amiga celosa de Yolanda los había engañado a ambos. Finalmente los dos personajes se entrelazan en un abrazo. Yolanda pronuncia entonces el verso de Apollinaire “*Je rougirais le bout de tes jolis seins roses*” (652). Esto constituye el primer indicio de una incongruencia cronológica con respecto al orden de los eventos establecidos por el narrador. Fabricio de hecho reacciona: “Yo no [te] he dicho esa frase, te lo puedo jurar. ¿Cómo podría haberla dicho? Entonces no sabía francés ni había leído a Apollinaire” (652). Yolanda cambia de tema y la noche termina con los dos personajes besándose.

Al despertarse Fabricio ya no encuentra a Yolanda, ni rastro alguno de su estadía en Capri. En el hotel donde se hospedaba dicen no conocerla, los eventos que justificaban su presencia en la isla resultan falsos. Fabricio comienza a creer que ha alucinado, tal vez debido al licor que bebió la víspera. Todo parece indicar que la noche con Yolanda no ha sido más que un sueño o una alucinación, pero al regresar a su casa, la mujer que realiza la limpieza le señala un objeto que ha encontrado bajo el sillón. Se trata de la boina verde de Yolanda, acompañada de un pequeño papel donde está escrito

“Tu as rougi le bout de mes jolis seins roses” (655) (“Has hecho enrojecer las puntas de mis lindos senos rosados”), “y más abajo una inicial confusa que podría ser una Y o una L” (655).

El cuento presenta los tópicos fantásticos del viaje en el tiempo, el doble, la aparición, entre otros. En el texto encontramos un resumen o una clave de lectura de los eventos narrados, cuando reconoce en Capri una imagen vista de niño en una viñeta y describe la experiencia como “volver al pasado para revivir lo ocurrido o rehacer lo que no ocurrió” (654). Pero lo que interesa particularmente es la manera en la que lo fantástico se manifiesta en el texto a través de la puesta en funcionamiento de relaciones hipertextuales. En términos generales, lo fantástico en “*Nuit caprense cirius illuminata*” nace de una reformulación de la situación expresada en el texto de Jorge Luis Borges “La flor de Coleridge”, que ya se mencionó en el análisis de “El cuarto sin numerar”. En dicho texto, Borges refiere la idea (fantástica) de que la literatura no es más que la repetición fragmentaria de un gran texto original. Para ilustrar esta idea, Borges utiliza el ejemplo ya citado de Coleridge: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano...¿entonces, que?” (17). La pregunta final puede apuntar a la vacilación, que para Todorov es constitutiva de lo fantástico: ¿Por cuál de las explicaciones se debe optar al intentar resolver el enigma propuesto por el texto? La vacilación es clara, pero Ribeyro sigue también el consejo de Borges quien habla de “[usar] como base de otras invenciones felices” el texto de Coleridge recién citado, adaptando a su estructura una historia personal, que se nutre, además de las referencias literarias, de la información extra-textual provista por la novela Crónica de San Gabriel, y por la conocida relación de juventud descrita por Ribeyro en diversas entrevistas. Lo extratextual irrumpe en el texto para favorecer su lectura fantástica.

Por otra parte, en la narración se utilizan de manera explícita las referencias literarias como elementos desestabilizadores de la normalidad. Así, la primera incongruencia cronológica está asociada a la cita textual del poema de Apollinaire, pronunciada por Yolanda. Esta cita es la primera instancia que mina la lógica realista de los eventos. El verso de Apollinaire representa la sensual delicadeza de los amores de juventud como una promesa, a través del uso del tiempo futuro: “je rougirai”. La transformación del verso propuesta por la mujer (sea esta Yolanda, Leticia o ambas), conjuga el verbo en pasado, consumando así la promesa: “Tu as rougis le bout de mes jolis seins roses” (655). Si Fabricio vive lo que no ocurrió, rehace el pasado, los efectos que causa esta trasgresión se manifiestan igualmente en la modificación de la cita literaria: la transformación del texto coincide con la transformación de la realidad. Paseándose por Capri, Fabricio “por momentos [tiene] la impresión de estar hollando en una ciudad inventada, mitológica, en la que se [cruza] con Dianas y Afroditas en minifalda, con robustos mancebos de Zeus vestidos por Cerruti” (646). El personaje ha decidido quedarse en la isla para escribir. Es él quien se acerca entonces al universo de lo literario, incompatible con la experiencia temporal de la realidad, y que se impone finalmente con su lógica desestabilizadora.

A través de este relato Ribeyro se rebela finalmente ante la violencia del tiempo que no da segundas oportunidades. El autor no solo le permite hablar a los personajes marginales de sus cuentos realistas, en el caso de Fabricio, le permite vivir lo que el paso del tiempo le ha arrebatado. Lo fantástico es un gesto de protesta, de rebeldía, frente a la crueldad del tiempo.

3.5 La dimensión fantástica de Ribeyro

La idea, reiterada en diversos estudios, de un vacío crítico que se ha mantenido con respecto a la producción fantástica de Julio Ramón Ribeyro, no parece confirmarse si se considera la bibliografía reciente enfocada en el autor. En la última década, y aún en las entrevistas posteriores a 1987 (año de la publicación de Solo para fumadores), se puede apreciar una consciencia, cada vez más firme, de la relevancia que tiene esta dimensión de su obra. Lo fantástico se encuentra en los textos de Ribeyro desde sus primeras exploraciones narrativas y vuelve a manifestarse intermitentemente hasta el final de su producción literaria. Esta faceta de su obra no es homogénea sino que transita desde su configuración más tradicional hasta sus textos más experimentales, revisando tópicos clásicos o innovando a través de efectos inesperados. Asimismo, lo fantástico es una influencia en textos que no lo son, en el sentido estricto, pero que exhiben características que los acercan a este tipo de literatura. Se establece así una forma de narrar, más allá de tópicos específicos, que puede ser recuperada en función de otros efectos, como lo grotesco en “La careta” y “Te querré eternamente”, la sátira en “La insignia”, la focalización inesperada en “Nada que hacer, monsieur Baruch” y la alegoría metafórica en “Silvio en El Rosedal”.

Aunque menos importantes en número si se los compara con los miméticos, los cuentos fantásticos de Ribeyro configuran un espacio de enunciación que ilumina los aspectos fundamentales de su narrativa. En algunos casos puede identificarse una evidente relación temática que los integra al resto de su obra cuentística. Como declara Peter Elmore: “la solidaridad con los excluidos y los fracasados se manifiesta también en textos de índole fantástica” (Elmore 1996, 215) y la coexistencia de estos con los realistas en cinco de sus nueve libros de relatos, “no peca de azarosa ni contradictoria; exhibe, por el contrario, una admirable coherencia” (Elmore 1996, 216). Si la pérdida

marca el tono de la mayoría de sus cuentos, sea cual sea el modo elegido, y si “la recuperación nostálgica del lugar perdido [se realiza siempre] a través del espacio fantasmal de la escritura” (Elmore 1996, 215), en ocasiones el fantasma surge, de forma literal, de un intersticio que desestabiliza las certezas sobre la constitución de lo real.

La vertiente fantástica de la narrativa de Ribeyro ha sido vinculada por algunos críticos a lo neofantástico, siguiendo la definición de Jaime Alazraki (Rodero 2000), y se han propuesto tipologías para organizarla (Martínez 2008). Por su lado, Ribeyro reconoce tanto la influencia de lo fantástico tradicional como la de sus manifestaciones “modernas”¹⁰⁹, por lo cual los intentos de adecuar la lectura de estos relatos a una teoría específica de lo fantástico (que no los considera al momento de definirse) implican una aproximación sesgada. Quizás habría que preguntarse más bien qué es lo que la literatura de Ribeyro ilumina en cuanto a las posibilidades de lo fantástico, y qué ilumina lo fantástico en la literatura de Ribeyro.

Con respecto a la primera pregunta, los cuentos de Ribeyro revelan la dimensión metaliteraria de lo fantástico, cuando lo literario irrumpe como elemento intradiegético y desestabiliza el universo representado; y también cuando opera como una lógica enunciativa desestabilizadora. Lo fantástico es producto de la creación literaria y sin embargo trasciende la representación para afectar la experiencia sensible de la realidad. Esta estrategia es explícita en relatos como “Doblaje”, “El libro en blanco”, “Ridder y el pisapapeles”, “Demetrio” y “*Nuit caprense cirius illuminata*”, donde, más allá de la anécdota insólita, Ribeyro se pronuncia sobre el efecto de la literatura, tanto a nivel de la creación como de la recepción, en la existencia humana. Sin embargo, esta dinámica opera de forma más sutil en cuentos como “La huella”, “Los jacarandás” y “El

¹⁰⁹ En la entrevista que le concede a Alfredo Pita en 1987, Ribeyro menciona la influencia inicial de Edgar Allan Poe, Maupassant, y aun Clemente Palma, y finalmente la de Kafka (Ribeyro en Pita, 186)

carrusel”, que podríamos relacionar con la modalidad fantástica del lenguaje, sin reducir por ello la importancia de su referencialidad sino poniendo en evidencia que, en lo fantástico, esta última se encuentra en un estado de constante evasión.

Con respecto a la segunda pregunta, lo fantástico ribeyriano ofrece una solución, aunque sea insatisfactoria, al problema de la pérdida y la nostalgia, creando un espacio de revisión del pasado o de enfrentamiento con los deseos frustrados. Si bien los contrarios siguen siendo contradictorios, lo fantástico posibilita su encuentro en un plano común, ofreciendo un tiempo durante el cual la pérdida generada por el conflicto representado no es absoluta. Los personajes no pueden recuperar lo que el tiempo les ha arrebatado, pero lo fantástico les permite muchas veces una mejor comprensión de las circunstancias de la pérdida (aunque no de sus causas). La búsqueda gnoseológica no asegura un descubrimiento tranquilizador, pues generalmente resulta evidenciándose el sinsentido de la existencia, pero acerca a los personajes, como Silvio en *El Rosedal*, a un mayor conocimiento de su propio ser o a una resignación paliada por la experiencia estética. Este es sin duda el caso en “El cuarto sin numerar”, “Doblaje”, “Ridder y el pisapapeles” y “*Nuit caprense cirius illuminata*”.

Finalmente, en los cuentos de Ribeyro se encuentra la evidencia de la aclimatación definitiva de lo fantástico en la literatura peruana. Si la narrativa de los autores de la “generación del cincuenta” marca un hito en la incorporación de las tendencias literarias modernas, esta anuncia la posibilidad de referir su especificidad cultural (y subjetiva) desde nuevos parámetros enunciativos. Los estudios destinados a “rescatar” la tradición fantástica del olvido en el que la ha sumido la crítica, poseen, en la figura de Julio Ramón Ribeyro, una piedra de toque fundamental para la demostración de la relevancia de este modo discursivo en el Perú. El cuentista peruano más importante del siglo XX, y uno de los tres narradores urbanos canónicos durante

ese periodo, estableció, sin declararlo, una línea propia para lo fantástico, demostrando que, como bien decía Louis Vax, “las obras maestras de lo fantástico son pocas veces producidas por especialistas del género” (mi traducción de Vax, 8). Lo fantástico ribeyriano expande las dimensiones de su obra y de su poética, permitiendo que lo imposible también aceche en los vecindarios peruanos.



IV – Conclusión

Lo fantástico se desarrolla en Europa, en el siglo XIX, en un momento de crisis de los discursos interpretativos dominantes. A partir de entonces se establece una distancia con respecto a las explicaciones que reconcilian la experiencia cotidiana con la idea de una sobrenaturaleza ejerciéndose sobre ella, es decir, las explicaciones estructuradas por las religiones. Esta crisis genera vacíos enunciativos en los intentos por aprehender la experiencia humana, ante los cuales se constituye una respuesta literaria bajo la forma del relato fantástico.

Lo fantástico se consolida primero en las sociedades cuyas tradiciones míticas han cedido ante la aparición de un discurso racionalizador. Alemania, Francia y el mundo anglosajón están bien representados por este tipo de literatura durante el periodo, pero su influencia en el mundo hispánico es tardía y sus manifestaciones menos destacadas, por ello su estudio se ha mantenido marginado durante mucho tiempo. Sin embargo, investigaciones recientes han demostrado un interés recurrente por lo fantástico, presente tanto en España como en Hispanoamérica sobre todo a partir la segunda mitad del siglo XIX.

El estudio de lo fantástico surgió como tendencia académica a principios del siglo XX y su enfoque en la producción literaria del siglo inmediatamente anterior condujo a consideraciones teóricas que estipulaban convenciones formales y temáticas precisas. Debido a ello, la evolución de lo fantástico tras su periodo decimonónico se enfrentó a una resistencia crítica, reluctante en considerar la existencia de este tipo de literatura más allá de su configuración “tradicional”. Sin embargo, los escritos de Franz Kafka, y de autores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges, han requerido una expansión de los criterios a partir de los cuales se define lo fantástico.

Si lo fantástico decimonónico frecuentemente incluía referencias explícitas a una sobrenaturalaza que irrumpe en un mundo del cual está desterrada; lo fantástico “moderno” genera instancias de incertidumbre intelectual, y resistencia ante lo que la representación propone, sin recurrir necesariamente a lo sobrenatural. Por ende, se ha intentado dejar de lado las definiciones que asumen la existencia de un género específico, históricamente enmarcado por el principio y la consolidación del pensamiento científico, pues pierden relevancia a medida que se impone un escepticismo moderno ante toda explicación racional de la existencia. Las teorías contemporáneas de lo fantástico proponen así obviar la consideración de lo sobrenatural como constitutivo de un género, y considerarlo más bien como una forma particular de tematizar el conflicto que surge de la puesta en relación, al interior de un mismo texto, de lo posible y lo imposible.

Por otro lado, lo fantástico es fundamentalmente metaliterario, pues la imposibilidad, puesta en evidencia en el texto, nace de un enunciado que se resiste a ser interpretado y que por ende produce la consciencia de la construcción textual. La aberración fantástica es una aberración textual que a veces sugiere un referente elusivo. Como escribe Michel Foucault en su comentario de un texto de Borges, “lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas . . . el no-lugar del lenguaje” (2003, 2). En lo fantástico, lo literario opera de forma explícita o implícita para referir el potencial desestabilizador de lo narrativo.

Si bien las exploraciones de este modo discursivo en el Perú han sido poco estudiadas, debido en parte la predominancia del realismo tanto en la producción literaria como en los enfoques críticos que se aplican a ella, lo fantástico es una tendencia reconocible en diferentes momentos de modernización narrativa durante el siglo XX. El modernismo marca el contexto en el que se inaugura este tipo de literatura

en el Perú, y la figura de Clemente Palma es fundamental para entender el proceso de su aclimatación.

A lo largo de tres décadas, en sus dos volúmenes de relatos y en cuentos publicados por la prensa, Clemente Palma exploró diversas tendencias de lo fantástico bajo la influencia de maestros del género: E.T.A. Hoffmann, Edgar A. Poe, Théophile Gautier, entre otros. Producto de estas lecturas, lo fantástico se constituye en su narrativa como un modo importado, con el cual formula variaciones de tópicos clásicos sin intentar ambientarlos en su país de origen ni expandir sus características estilísticas para incluir particularidades discursivas locales. Asimismo, una suerte de darwinismo cultural permea sus historias, temática y formalmente, a veces de forma evidente como en “El día trágico”, único relato ambientado en el Perú. Sin embargo, la aparente alienación de su narrativa coincide con una tendencia a desarticular los mecanismos enunciativos que pone en funcionamiento. Los cuentos de Palma se presentan como intencionalmente “europeos” y, por ende, eluden la referencialidad más inmediata, lo que contribuye a establecer su dimensión metaliteraria. Esta tendencia enunciativa va acompañada de un uso efectivo de las referencias a lo literario, bibliotecas, libros, nombres de autores, que determinan los espacios de las ocurrencias fantásticas. La biblioteca fantástica de Clemente Palma produce, literalmente, efectos fantásticos.

Más tarde, en la producción cuentística de Abraham Valdelomar y César Vallejo, tendrá lugar la expansión del ámbito de lo fantástico, con la inclusión de escenarios y personajes peruanos. Sin embargo, recién con las obras de los autores de la llamada “generación del cincuenta”, como parte de un proceso más amplio de renovación narrativa, este tipo de literatura consolidará su aclimatación en el Perú.

La producción literaria de Julio Ramón Ribeyro constituye uno de los ejemplos más claros, durante este periodo, de la integración de lo fantástico al horizonte literario

peruano. En la obra cuentística de Ribeyro, lo fantástico se manifiesta en un primer momento por la influencia de Kafka y de Jorge Luis Borges, pero su exploración recurrente la integra finalmente a su poética general. No sólo el Perú se vuelve parte de la geografía donde puede manifestarse lo fantástico, los personajes arquetípicos de Ribeyro comienzan a experimentar sus efectos. Uno de ellos es el alter ego del autor, reiterado tanto en relatos miméticos como en los no realistas. Una lección del personaje Borges, Ribeyro aprende que puede habitar con su nombre el espacio textual de lo fantástico; el cual se aclimata también a través de su subjetivización. Si la nostalgia es el gran problema representado en los cuentos de Ribeyro, a ella se vincula la soledad experimentada por la mayoría de sus personajes. Lo fantástico propone, en cierta medida una solución, pues posibilita la transgresión de la causalidad y de la secuencialidad temporal.

En cuanto a la soledad, lo fantástico también ofrece un paliativo, como sugiere el filósofo norteamericano Stanley Cavell para quien este tipo de literatura problematiza el escepticismo con respecto a la existencia de los otros, es decir, la soledad absoluta. Por su lado, lo fantástico refiere lo aparentemente imposible que sin embargo ocurre, “la idea de la disposición del lector a acceder a tomar los ojos del escritor” (Cavell, 271). De esta forma “el peso de la prueba de que los otros existen cae sobre la escritura y la lectura (cualquier cosa que estas puedan ser) o, digamos, sobre lo literario, sobre el hecho de su existencia entre nosotros, constituyéndonos” (Cavell, 271). Según esta perspectiva la actividad misma del escritor constituye un enfrentamiento con lo imposible, es en sí misma fantástica pues implica el reconocimiento de sí mismo en el otro¹¹⁰.

¹¹⁰ Stanley Cavell escribe al respecto que “el hecho de escribir, de la posibilidad del lenguaje como tal, es el milagro, lo fantástico” (271).

En una entrevista de 1987, Alfredo Pita le preguntaba a Julio Ramón Ribeyro si él era el fundador de la escuela fantástica en la literatura peruana contemporánea (Pita, 187). Ribeyro respondió que no; que había sido Clemente Palma (Ribeyro en Pita, 187). La pregunta demuestra la importancia de Ribeyro en la configuración de este tipo de literatura en el Perú. La respuesta, por su lado, subraya la importancia de la primera etapa de desarrollo de lo fantástico, durante el modernismo y por influjo de Clemente Palma.

El conocimiento de lo fantástico peruano sigue siendo fragmentario, a pesar del renovado interés, evidente en años recientes, por investigar sus manifestaciones. Elton Honores resalta que “cada propuesta de lectura de lo fantástico peruano contiene un elemento “adánico” fundacional, que niega implícitamente las aproximaciones anteriores” (2010, 221). La respuesta de Julio Ramón Ribeyro citada más arriba demuestra, por el contrario, un reconocimiento de la tradición en la que se inscribe la vertiente fantástica de su obra. Asimismo, advierte que, quizás más que cualquier otro tipo de literatura, lo fantástico muestra al escritor en tanto lector. La lectura es, después de todo, la forma de acceder a mundos imposibles.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. Stanze: Parole et fantasma dans la culture occidentale. Paris: Editions Payot & Rivages, 1998.
- Alarzaki, Jaime. En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Editorial Gredos, 1983.
- ,. “¿Qué es lo neofantástico?”. Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 265-282.
- Angvik, Birger. La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano. Lima : Fondo PUCP, 1999.
- Baquerizo, Manuel J. “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea editores, 1996.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. Revista Iberoamericana 80 (1972): 391-403.
- Baudelaire, Charles. Œuvres complètes. Paris: Editions Robert Laffont, 1980.
- Beleván, Harry (ed.). Antología del cuento fantástico peruano. Lima : UNMSM, 1977.
- Bessière, Irène. Le récit fantastique. La poétique de l’incertain. Paris : Librairie Larousse, 1974.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. Antología de la literatura fantástica. Ed. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006: 7-14.
- Borges. Jorge Luis. Obras completas 20ª ed. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Bozzetto, Roger. “Un fantastique retour des dieux”. Mythes, symboles, littérature III. Ed. Shinoda Chiwaki. Nagoya: Rakuro, 2003: 49-61.

- ,. "Fantastique, religion, science-fiction et horreur moderne". Cahiers du Gerf, IRIS 22, 2001-2002: 69-78.
- ,. "¿Un discurso de lo fantástico?". Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 223-242.
- ,. "Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne". Europe 611, (1980): 1-5. Web. 20 de abril de 2008.
- <http://www.noosphere.com/bozzetto/article.asp?numarticle=401&pdf=1>
- Bozzetto, Roger & Arnaud Huftier. Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- Breton, André. Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- Caillois, Roger. "De la féerie à la science-fiction". Anthologie du fantastique Vol. 1. Paris: Gallimard, 1966: 7-24.
- Cavell, Stanley. En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo. Madrid: Cátedra, 2002.
- Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI editores, 1988.
- ,. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (CaraVelle) 25 (1975): 145-151.
- Cortez, Enrique. "La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro". Revista Iberoamericana LXXIV.222 (2008): 227 - 242.
- Couffon, Claude. "Introduction". Histoires étranges et fantastiques d'Amérique Latine. Paris: Éditions A.M. Métailié, 1989: 7-14.
- Crouzet, Michel. "Introduction". L'œuvre fantastique. I. Nouvelles. Théophile Gautier. Paris : Bordas, 1992 : VII-CXL.

- Elmore, Peter. El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- ,. "Las voces del silencio: Los relatos de Julio Ramón Ribeyro". Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea editores, 1996.
- Emont, Nelly. "Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIXe siècle". La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 137-156.
- Erdal Jordan, Mery. La narrativa fantástica. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Fabre, Jean. "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature". La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 44-55.
- Faivre, Antoine. "Avant-propos". La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 11-12.
- ,. "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)". La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 15-43.
- Fernández, Teodosio. "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica". Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 283-297.
- Foucault, Michel. Las palabras y la cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- ,. "(Sin Título)". Entre filosofía y literatura. Barcelona: Paidós, 1999.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'". The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955: 217-256

- García Calderón, Ventura. “Prólogo. El viaje singular del señor Palma”. Narrativa completa I. Clemente Palma. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006: 171-177.
- García Iborra, Juan. “La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Geisler, Eberhard. “Notas introductorias para el estudio de la lectura borgiana de Kafka”. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I. Providence: Ediciones Istmo, 1983: 597-606.
- Giné Janer, Marta. “Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas”. Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lleida: Editorial Milenio, 1997: 235-248.
- González Vigíl, Ricardo. Años decisivos de la narrativa peruana. Lima: Editorial San Marcos, 2008.
- ,. “Prólogo”. Novelas y cuentos completos. César Vallejo. Lima: Ediciones COPÉ, 1998.
- , (Ed.). El cuento peruano hasta 1919. Lima: Ediciones COPÉ, 1992.
- Gravier, David. “Introduction”. Du fantastique en littérature. Charles Nodier. -: Chimères, 1989: 5-6.
- Grivel, Charles. “Horreur et terreur : philosophie du fantastique” La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 170-187.
- Gutiérrez, Miguel. Ribeyro: en dos ensayos. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
- Hahn, Oscar. “Prólogo”. Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

- Hawthorne, Nathaniel. Septimius Felton; or, The Elixir of Life. Electronic Classics Series. The Pennsylvania State University. 2 de julio 2011
<<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/hawthorn/septimius-felton.pdf>>
- Honores, Elton. Mundos Imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana. Lima: Cuerpo de la metáfora editores, 2010.
- ,. “Oficio del buen sepulturero: exhumación de la narrativa fantástica peruana”. La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica 3ra. Ed. Lima: El lamparero alucinado, 2008: 23-42.
- Iglesias, Claudio. “Prólogo”. Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007: 7-20.
- Jackson, Rosemary. Fantasy: the literature of subversion. London & New York: Routledge, 2003.
- ,. “Lo ‘oculto’ de la cultura”. Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 141-152.
- Kafka, Franz. La metamorfosis. Buenos Aires: Editorial Losada, 1992.
- Kason, Nancy M. Breaking traditions: the fiction of Clemente Palma. Cranbury, Londres y Mississauga: Associated University Presses, 1988.
- Kristal, Efraín. “Entrevista con Julio Ramón Ribeyro”. Las respuestas del mudo 2da. ed. Julio Ramón Ribeyro. Iquitos: Tierra Nueva Editores, 2009: 301-357.
- Lazzarin, Stefano. “La séduction du sacré. À propos de l’influence des théories du sacré sure les théories du fantastique au XXe siècle”. Cahiers du Gerf, IRIS 22, 2001-2002: 95-119.
- Long, Richard A. & Iva G. Jones. “Towards a Definition of the ‘Decadent Novel’”. College English 22.4, enero 1961: 245-249.

- Louis, Annick. "Definiendo un género: La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". Nueva Revista de Filología Hispánica 2 (2001): 409-437.
- Luchting, Wolfgang A. "Lo que dijo Ribeyro". Las respuestas del mudo (2ª ed.). Ed. Jorge Coaguila. Iquitos: Tierra Nueva, 2009: 59-63.
- ,. Julio Ramón Ribeyro y sus dobles. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- Luna Sellés, Carmen. "Fantasticidad onírica en Cuentos Malévolos de Clemente Palma". Homenaje a Benito Varela Jácome. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001: 371-390.
- Martínez, José María. "Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: Taxonomías y recepción". Revista de crítica literaria latinoamericana XXXIV.67 (2008): 255-272.
- Mora, Gabriela. Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2000.
- ,. "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma". Revista de crítica literaria latinoamericana XXIII.46 (1997): 191-198.
- Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico". Signos literarios y lingüísticos II.2 (2000): 47-61.
- Morillas, Enriqueta. "El relato fantástico y el fin de siglo". Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lleida: Editorial Milenio, 1997: 31-40.
- Nodier, Charles. Du fantastique en littérature. -: Chimères, 1989.
- Núñez, Estuardo. La literatura peruana en el siglo XX. Lima: Ediciones El Sol, 1963.

- Ortega, Julio. “Los cuentos de Ribeyro”. Cuadernos Hispanoamericanos 417 (1985): 128-45.
- Ousby, Ian (ed.). The Cambridge Guide to Literature in English. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Oviedo, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Ed. Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1996: 81-87.
- Palma, Clemente. Narrativa completa Vols. I y II. Clemente Palma. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- ., La nieta del oidor. Lima: Ediciones Kuntur, 1986.
- ., Historietas malignas. Lima: Editorial Gracilazo, 1925.
- ., “Prólogo” a Los Hijos del Sol. Obras tomo I. Abraham Valdelomar. Lima: Ediciones Edubanco, 1988.
- Patiño, Ana Mercedes. “La historia sin fin: ‘El carrusel’ de Julio Ramón Ribeyro”. El Cuento en red 14 (2006): 25-41. Web. 20 de julio de 2011.
- Pita, Alfredo. “Ribeyro a la escucha de una voz que dicta”. Las respuestas del mudo (2ª ed.). Ed. Jorge Coaguila. Iquitos: Tierra Nueva, 2009: 175-193.
- Portals Zubiarte, Gonzalo. “Esplendor y fragilidad. El ámbito de lo fantástico en las letras peruanas”. La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica 3ra. Ed. Lima: El lamparero alucinado, 2008: 43-44.
- ., “Antecedentes del cuento de horror en el Perú: materia arqueológica en un escenario hartado farragoso”. Ajos & Zafiros 6 (2004): 43-49.
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. Teorías de lo fantástico. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 193-221.
- Ribeyro, Julio Ramón. Cuentos Completos. Madrid: Alfaguara, 1994.

- Roas, David. “La risa grotesca y lo fantástico”. Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI. Eds. Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea. Berna: Peter Lang, 2010: 17-30.
- ,. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 94-120.
- ,. De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860). Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006a.
- ,. “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. Semiosis II.3 (2006b): 95-116.
- Rodero, Jesús. “Del juego de lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”. Revista Iberoamericana LXVI.190 (2000): 73-91.
- Rodríguez Hernández, Tahiche. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. Espéculo. Revista de estudios literarios XIV.43 (2010): s. n. Web. 30 de agosto 2011.
- Romera Rozas, Ricardo. Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- Sánchez, Luis Alberto. “Prólogo”. Obras Vol. I. Abraham Valdelomar. Lima: Ediciones Edubanco, 1988.
- Siebers, Tobin. Lo fantástico romántico. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- Schneider, Monique. “Les ambiguïtés de Freud aux prises avec le fantastique”. La littérature fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991: 221-233.
- Sumalavia, Ricardo. “Aproximaciones al ideal estético en Cuentos Malévolos de Clemente Palma”. Ajos y zafiros 3/4, (2002): 215-224.

- Terramorsi, Bernard. "Notes sur le fantastique et l'ésotérisme". Les Cahiers du G.E.R.F. 3, 1990: 249-265.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Éditions du Seuil, 1976
- Trancón Lagunas, María Montserrat. "Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX". España y Argentina en sus relaciones literarias. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002: 191-199.
- , "El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)". Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica). Ed. Jaume Pont. Lleida: Editorial Milenio, 1997: 19-30.
- Vax, Louis. Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique. Paris. Presses Universitaires de France, 1979.
- Velázquez Castro, Marcel. "*Mors ex vita*, de Clemente Palma". Ajos & zafiros 1, 1998 : 76-80.
- Verdevoye, Paul. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata". Anales de literatura hispanoamericana 9 (1980): 283-306.
- Viñuales Guillén, Pedro Pablo. "Clemente Palma: la malicia del contador". Anales de literatura hispanoamericana 20 (1991): 103-118.
- Weitzdörfer, Ewald. "Lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro". ALPHA 26, 2008: 192-202.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. El gozo de las letras: ensayos y artículos. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1997.