

La encrucijada de lo fantástico: los primeros cuentos de Julio Ramón Ribeyro

Alejandro Sustí

A veinte años de su muerte, la figura de Julio Ramón Ribeyro prevalece en el ámbito de la cuentística peruana del siglo XX como una de las más relevantes y completas muestras del quehacer narrativo. Como ya ha señalado la crítica, su obra discurre por una serie de modalidades discursivas que incluyen, entre otras, el relato de corte neorrealista, la autobiografía, el humor sarcástico y el cuento fantástico.¹ Esta multiplicidad de facetas —desarrollada a lo largo de un periodo de aproximadamente cuarenta años— contribuyó a la creación de un universo ficcional en el que se da forma a espacios, tiempos y personajes cuya vigencia persiste en el imaginario del lector contemporáneo. Dentro de este amplio y

1 Como bien sabemos, la bibliografía sobre la obra de Ribeyro es vasta. Solo en la última década se han publicado un sinnúmero de artículos y libros; entre estos últimos destacan los de Peter Elmore (2002) y Giovanna Minardi (2002).

complejo universo ficcional, es necesario señalar que desde los inicios de su producción narrativa, Ribeyro cultiva la modalidad de lo fantástico,² presencia que más tarde reaparecerá intermitentemente a partir del segundo volumen de sus cuentos, *Cuentos de circunstancias*;³ sin embargo, a pesar de esta persistente presencia, algún sector de la crítica ha señalado que lo fantástico no llega a plasmarse con la solidez y coherencia del llamado «realismo crítico», en particular, a partir de la primera parte de la década de los sesenta.⁴

-
- 2 Elton Honores (2010) —en el marco de su estudio sobre la narrativa peruana del cincuenta y, en particular, sobre la consolidación de una tradición de lo fantástico en ella— demuestra que en sus inicios Ribeyro formó parte de un grupo de escritores de su generación que cultivó lo fantástico: «La década del cincuenta presenta una primera modernidad narrativa, una suerte de eclosión, en autores como Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, Luis León Herrera, Felipe Buendía, Alfredo Castellanos, entre otros. Es, pues, un grupo fundamental, sobre todo en su línea fantástica» (55). Honores, además, subraya el papel que la prensa cumplió en la difusión de esa producción. Ribeyro, ya desde inicios de esa década, publicó cuentos fantásticos principalmente en revistas, algunos de los cuales recién serían incluidos más adelante en su segundo libro *Cuentos de circunstancias* (1958) («La insignia», por ejemplo, al que se agregaría «Doblaje» de fecha posterior). Muchos años después, Jorge Coaguila (1995) se encargará de publicar en libro los cuentos que solo fueron publicados en revistas.
 - 3 Sobre la persistencia del vínculo de Ribeyro con lo fantástico señala Enrique Cortez (2008): «Se trata de un ejercicio intermitente, presente tanto al inicio de su escritura de narrativa breve como en su etapa de mayor madurez como narrador. Esa intermitencia sobre la que no vuelve, sino de manera marginal [...] coloca sus cuentos fantásticos en una orilla de su obra, sugestiva y elocuente, que reúne signos sobre su trabajo y figuración como autor» (2).
 - 4 Elmore, por ejemplo, relaciona esta hegemonía con el influjo de las ideas de Jean Paul Sartre en la «intelligentsia progresista latinoamericana» de la época. Según el crítico, «el realismo crítico, así como el procedimiento de colocar en primer plano los impasses morales de los personajes, hacen su aparición temprana en la obra de Ribeyro, pero en el curso de la década —y, sobre todo, de su primer lustro— alcanzan una visible hegemonía» (93).

La predominancia del realismo en la cuentística de Ribeyro merece algunas reflexiones preliminares acerca de la naturaleza del texto fantástico así como el carácter de toda representación de lo real fundada en el lenguaje.⁵ En primer lugar, se funda en una rígida dicotomía que produce una separación entre un discurso hegemónico tipificado como «realista» frente a otro, periférico y extraño, identificado como «fantástico».⁶ Como se verá más adelante, esta separación resulta problemática en la medida en que soslaya uno de los rasgos fundamentales que consiste en la «des-realización» presente en un número significativo de cuentos de nuestro autor⁷ y, además, contradice el principio de dialogicidad y

5 Enrique Cortez (2008), a partir de la revisión del corpus crítico sobre la obra de Ribeyro, concluye en que «[e]l comentario y la valorización de los cuentos fantásticos de Ribeyro desde una perspectiva realista es una constante en la mayoría de trabajos críticos sobre su obra» (29).

6 En algunas declaraciones, Ribeyro expresa su disconformidad con esta dicotomía e, incluso, su duda acerca de haber escrito cuentos fantásticos: «[...] en realidad no estoy muy seguro de haber escrito cuentos fantásticos. Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en el cual las referencias a la realidad son escasas» (Jorge Coaguila 1998: 293). Por otro lado, en una entrevista concedida a Giovanna Minardi, el autor señala: «En realidad, hacer una distinción entre lo que es realista y lo que es fantástico es una distinción demasiado académica y, a la vez, escolar. Yo podría incluso decirle que esta apreciación que ha hecho usted es justamente al revés: mi primera obra ha sido una de tipo fantástico, de juventud, y que luego más bien he empezado a hacer una obra realista. Podría sostenerse eso: sin ceñirse a esos criterios de lo real y de lo fantástico, creo que *una obra está hecha de ondulaciones, es una cosa muy sinuosa en la cual uno va pasando de relatos que están muy inspirados en experiencias inmediatas, en hechos vividos, reales, a otros más imaginativos*. Al mismo tiempo en que uno vive ese tipo de relatos, hace otros que tienen más relación con la imaginación, con el sueño, con la fantasía. En realidad escribo indistintamente, siempre he escrito relatos que pueden llamarse realistas y relatos que pueden llamarse imaginativos sin ser realmente fantásticos, porque yo no practicaba la literatura fantástica, como en el caso de Edgar Alan Poe o algún otro autor. En fin, hago relatos realistas donde algunos se deslizan hacia lo imaginativo» (Coaguila 1998: 207-208; el subrayado es mío).

7 Juana Martínez Gómez (1992) —citada por José Güich (2009)— hace una observación temprana de este procedimiento en los cuentos de Ribeyro:

complementariedad entre ambas categorías ejemplificado a través del «realismo de lo fantástico»,⁸ que demuestra cómo lo extraordinario/imposible surge en el seno de una realidad absolutamente normal/ordinaria.

Otra limitación de la dicotomía se deriva de las transformaciones históricas que sufre toda noción de «lo real» por el hecho de tratarse de una construcción subjetiva y compartida socialmente (Roas 2009: 6): «lo real» es una categoría definida históricamente y producto del modo como una determinada sociedad concibe en un determinado periodo aquello que considera «posible» o «imposible» de suceder, de lo cual se desprende que aquella literatura que definimos como «fantástica» implícitamente alude a la forma como estas dos categorías conviven en el momento en que el texto se produce y es decodificado por los lectores.⁹

«La mayoría de sus cuentos, sin llegar a ser fantásticos en un sentido neto del término, están impregnados de una cierta irrealidad que invade lo cotidiano creando una atmósfera extraña que alcanza al propio lector. Esto suele ocurrir en relatos que construyen sobre un desajuste entre dos niveles de la realidad, como en “Explicaciones a un cabo de servicio”, “Los cautivos”, “Bárbara”, “El marqués y los gavilanes”, etc.». Güich, a su vez, señala lo siguiente: «Ampliando el comentario de Martínez, lo mismo debe afirmarse de textos como “La insignia”, “La molicie”, “Por las azoteas” o incluso “Silvio en el rosedal”, en los cuales no existe una contravención efectiva de las leyes naturales o de la lógica (visible exigencia de teóricos del género, como Todorov), pero sí una intromisión de lo insólito o lo extraño en el curso de la anécdota, que distancia al relato de una perspectiva meramente fotográfica u objetiva de la realidad» (122).

8 Esta noción es planteada por David Roas (2011).

9 Como bien ha señalado David Roas (2009), «la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (2); sin embargo, según el crítico, en el siglo XX se produce un profundo cambio de paradigma científico como producto de las transformaciones suscitadas por la teoría de la relatividad de Einstein que «abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos» (2). De esta manera, según Roas, «como dice Brian Greene (200: 19) [la visión del

Por otra parte, el concepto de «realismo» —aplicado al ámbito de las ficciones literarias— obedece a una forma de entender y tipificar la relación que se establece entre un sujeto observador y un objeto observado y, por extensión, a una concepción del lenguaje como instrumento de representación de lo real basada en la existencia de una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. Paradójicamente, es sobre esta concepción de «lo real» que se funda el texto fantástico pues, como apunta Roas (2011) «[a] firmar la «verdad» del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la «verdad» del fenómeno fantástico» (2011: 111).¹⁰ También es cierto que en el ámbito de la literatura la relación entre «lo real» y «lo fantástico» —como también se deduce de la variabilidad de nuestras concepciones sobre «lo real»— está sujeta a modificaciones a través del tiempo, lo cual hace posible la postulación de una «evolución de lo fantástico»;¹¹ estas transformaciones atañen al diseño de nuevas estrategias narrativas que muestran una atención cada vez mayor a los medios de representación del fenómeno fantástico e involucran

tiempo y el espacio] pasaron como “estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen del estado de movimiento del observador”. Roas también observa el papel que le cabe a la mecánica cuántica en el desarrollo de una nueva concepción acerca de la naturaleza y la realidad y cuyo principal hallazgo consiste en que «el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad de lo que observa. De este modo, la realidad deja de ser objetiva y “externa”, pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella» (3).

10 Según el crítico, «[...] el narrador debe presentar el mundo del relato [fantástico] de la manera más realista posible. La construcción del texto fantástico estaría guiada —paradójicamente— por una «motivación realista» (Roas 2011: 112).

11 «[...] a fin de hacer creíbles los extraordinarios acontecimientos relatados a unos lectores cada vez más escépticos, los narradores [...] han ido intensificando progresivamente la cotidianidad de las historias. A lo que hay que añadir que esa es también una manera de despertar el interés de unos lectores (y espectadores) que, con el paso del tiempo, conocen cada vez mejor las convenciones formales y temáticas de lo fantástico, y, por tanto, se dejan sorprender con menos facilidad» (Roas 2011: 114).

una «dimensión autorreflexiva», en particular en lo que atañe a la precisión lingüística (2011: 130). Todo ello da lugar a uno de los rasgos de la literatura fantástica de inicios del siglo XX y que consiste en el protagonismo de la reflexión crítica acerca de la adecuación de la representación lingüística, esto es, el cuestionamiento de los poderes miméticos del lenguaje y, con ello, la deconstrucción de los niveles tanto lingüísticos como ideológicos de la representación (130-131).¹²

Es necesario, por lo tanto, precisar que la dicotomía «realismo/fantástico» adoptada por la crítica en el análisis de la cuentística de Ribeyro resulta inadecuada, pues elude la posibilidad de un diálogo entre ambas instancias, así como se funda en la mutua exclusión de esos términos, hecho que además contradice los claros indicios que se manifiestan ya en los primeros cuentos de nuestro autor, en los que más bien prevalece lo fantástico junto a otras categorías como lo absurdo, lo extraño y lo onírico, indicios que no obedecen exclusivamente a la influencia de autores canónicos —Maupassant, Kafka, entre otros— como afirman algunos críticos,¹³

12 Conviene subrayar que algunos de estos procedimientos se encuentran en estado incipiente en los orígenes del modo de lo fantástico. Así, en su clasificación de procedimientos formales y temáticos presentes en los textos fantásticos, Remo Ceserani (1999: 101) señala la aparición del «[...] distanciamiento, la manipulación consciente y paródica de los procedimientos narrativos, el gusto por poner en relieve, y hacer explícitos todos los mecanismos de la ficción. La narrativa fantástica tiene en sí esta ambigüedad: en ella está la voluntad y el placer de emplear todos los instrumentos narrativos para atraer y captar al lector en la historia, atraerlo a su interior; y también está el gusto y la complacencia de recordarle a ese mismo lector que se trata de una historia».

13 Por ejemplo, Elmore (2002) señala que «antes de su primer libro, los tanteos con los que Ribeyro pagó su noviciado lo mostraban como un epígono de Kafka; esa frecuentación inicial de la literatura fantástica resurge, potenciada, en el segundo volumen» (61). Para el crítico, en *Cuentos de circunstancias*, «el examen de relaciones de poder en un marco social definido —es decir, la inquisición neorrealista que sella, formal e ideológicamente *Los gallinazos sin plumas*— persiste, aunque esta vez no ocupe el primer plano, en un libro cuyas líneas de fuerza pasan sobre todo por las zonas de lo fantástico, el humor y la forma autobiográfica» (61).

sino más bien al ensayo de una serie de recursos que más tarde se harán recurrentes en su cuentística, tales como el extrañamiento y la preparación de atmósferas, experimentación con el lenguaje, entre otros.¹⁴

Los primeros cuentos (1949-1953): «abandonar intacto el enigma»

Una primera aproximación a estos cuentos revela la presencia de personajes inmersos en situaciones y espacios enrarecidos cuya identidad se hace gradualmente irreconocible. Aun en el caso de

Por su parte, mucho tiempo antes, Wáshington Delgado —quien prologó la edición de *La palabra del mudo* de 1973— también hace alusión a la influencia kafkiana, además de la de Borges: «El mundo de la fantasía onírica, alucinada y desbordante, que aparece de manera continua en la obra de Ribeyro, desde el primer libro hasta el último, está ciertamente vinculado a las novelas de Kafka y a los relatos de Jorge Luis Borges, pero en Julio Ramón Ribeyro se enriquece con unas notas de ironía triste, de pesimismo melancólico que le dan a esta fantasía cosmopolita y abstracta un aire hondamente personal como aparece, por ejemplo, en “La insignia”, acaso el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta, en donde la visión fantástica y absurda de las cosas nos descubre un mundo banal y sin sentido, el mismo mundo, en el fondo, de sus relatos realistas» (2008: 298).

- 14 Quizás también sea necesario agregar que esta aparente marginalidad de lo fantástico en la cuentística de Ribeyro es un nuevo indicio de la incompreensión y exclusión que sufre este modo en nuestra literatura desde su aparición a mediados del siglo XIX y posterior desarrollo a lo largo de los siglos XX y XXI. Me baso para ello en una de las conclusiones que plantea Honores: «Lo que ha caracterizado al proceso de construcción de un corpus narrativo peruano, es la exclusión de lo fantástico. Las antologías han consolidado un corpus narrativo bajo una premisa: es realista. Por ello, todo aquello que no es “realista” o escapa a los códigos de representación del realismo, ha sido dejado de lado. En los años cincuenta, se va cimentando en los estudios la imagen de la narrativa peruana como realista, construyéndose así un discurso oficial tradicional que asume y reconoce principalmente la producción narrativa realista e indigenista, que se prolongará hasta la fecha» (2010: 221).

un relato como «La vida gris» —aparecido en una fecha tan temprana como 1949—, lo extraordinario surge en medio de una realidad absolutamente anodina que no merece la atención del narrador como tampoco la del lector: lo desconcertante reside en el interés de narrar una existencia en la que no hay nada que narrar: «Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto. Se deslizó por el mundo inadvertidamente como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre las sombras» (83).¹⁵ La total ausencia de eventos significativos en la vida del personaje hace paradójica la sola existencia del relato, lo cual acentúa el carácter absurdo que se esconde detrás de la existencia: relato y personaje forman una sola unidad simbiótica que coincide en subrayar una tensión que subyace bajo la aparente normalidad de la vida. Incluso, el único evento significativo es un producto del azar —un premio de la lotería— y es asumido como algo necesario: «Era justo que esto sucediera en su existencia: de lo contrario su vida habría sido tan absolutamente mediocre, que se hubiera convertido en un caso interesante, excepcional de mediocridad, y en consecuencia hubiera dejado de ser mediocre, puesto que ya era interesante» (87). Cada acto parece guiado por un vacío existencial frente al cual el personaje no se rebela: cercado por los paréntesis de una existencia sin sentido, Roberto finalmente se encamina hacia su propia aniquilación y es borrado por el olvido sin dejar huella alguna: «De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido, como un aerolito que cayera sin dejar estela, como un fuego que se apagara sin dejar cenizas. Se hundió en la nada llevándose todo lo que tuvo; cuerpo y alma, vida memoria, latido y recuerdo» (88).

En los siguientes relatos de esta primera etapa se introducen nuevos indicios/metáforas del vacío existencial en que viven los protagonistas. En «La huella», por ejemplo, lo extraordinario es representado bajo la apariencia de «una mancha negra sobre el suelo» cuyo origen solo se establece hacia el final del relato. El

15 Todas las citas, con excepción del cuento «Demetrio» que analizaremos más adelante, se hacen por la edición de Jorge Coaguila (1995).

narrador no proporciona ninguna información que permita situar al personaje en un tiempo determinado: se trata de un ser que camina mecánicamente por el espacio de la ciudad hasta descubrir la presencia de una mancha en su camino. Luego intuye que se trata de su propia sangre, hecho imposible sobre el cual el narrador no proporciona ningún tipo de explicación: «Aquellas manchas tenían algo de común por él, a punto de que juraría que habían brotado de su propio cuerpo» (89). Este hecho anormal, por lo demás, surge en medio del escenario de la vida cotidiana del personaje: las manchas trazan una trayectoria que lo conduce directamente hasta su dormitorio luego de caminar por muchas cuadras y adentrarse por su propio barrio. Incluso, en un determinado momento, el personaje cree reconocer un pañuelo abandonado en la acera que lleva sus propias iniciales.

Tal como sucede en «La vida gris», el rol que les toca cumplir a estos sujetos es de una absoluta pasividad —aun cuando el protagonista de «La huella» se ve impelido a buscar el origen del evento extraordinario—, pues se ven afectados por fenómenos sobre los cuales no tienen ningún poder de decisión. Se trata de sujetos que han perdido toda capacidad de modificar o intervenir en sus destinos y que, por ello, se objetivizan y asumen el contorno del mundo que los rodea: en «La huella», las manchas de sangre son, en el fondo, una metáfora de la propia pasividad del personaje que «sangra» y lentamente va dejando escapar la vida de su propio cuerpo y, conforme se va acercando a su dormitorio —y con ello, al final del relato—, descubre que estas están frescas y tibias y, finalmente, constata su propio desdoblamiento al escuchar, detrás de la puerta, la caída de un cuerpo.¹⁶

«El cuarto sin numerar» es ciertamente un relato de una mayor complejidad que los anteriores, pues en él se multiplican los indicios de lo extraordinario. Nuevamente, nos encontramos ante

16 Honores ofrece una explicación que apunta en esta misma dirección: «Los vestigios de sangre, su diseminación en el espacio urbano, podrían simbolizar la lenta agonía o la muerte del sujeto que muere de a pocos, en fragmentos» (2010: 168).

un personaje que narra su recorrido por una zona de la ciudad en la que vive y se siente atraído al pasar por una «enorme casa de departamentos»: «A pesar de que mi recorrido cotidiano no me obligaba a pasar por aquel lugar, mis pasos inexorablemente, dando un rodeo, me conducían ante el edificio sintiendo desde lejos la presión de sus paredes calcinadas, y la humedad de su fronda que caía sobre mis espaldas como una niebla asfixiante» (93). La situación es similar a la de los cuentos anteriores, pues el protagonista se ve despojado de toda voluntad ante la presencia de un fenómeno, evento u objeto que ejerce sobre él un dominio que no logra explicarse: «Toda mi vaga resistencia claudicó entonces, y girando en ángulo recto, me introduje en el umbral» (94). Por otra parte, la atmósfera enrarecida del relato —similar a la de una pesadilla, como señala en algún momento el personaje— se crea a partir de un conjunto de circunstancias cuyo orden y finalidad resultan completamente desconocidos. A nivel lingüístico, es significativa la proliferación de términos y descripciones que remiten al espacio laberíntico de la casa por la que se desplaza el sujeto: «umbral penumbroso y desierto», «profundas grietas oscuras», «tinieblas», «recodos y espirales», «puertas abiertas y entrecerradas». Más adelante, se multiplican los rostros y expresiones de un conjunto de personajes anónimos y de extrañas apariencias. Puede sostenerse que, al trasponer el umbral que separa la calle del interior de la casa, el personaje se encuentra con una serie de situaciones que ofrecen, a la manera de un mosaico, escenas que carecen de una sintaxis que las organice: una secuencia inconexa de personajes y gestos que solo reconoce parcialmente y que sugieren un significado oculto. El único modo del que dispone para explicar lo que lo rodea es asociar la experiencia con una pesadilla, lo cual tampoco resulta satisfactorio, pues existe una cierta causalidad en las acciones de las cuales es testigo: la voz estridente de un tenor provoca la reacción de una vieja «que trataba de acallararlo»; un joven «bramaba incontinentemente» y «una señora y varias muchachas lo amenazaban con los puños y hasta le daban empellones» (95). Todo ello contribuye a esbozar la posibilidad de que en el espacio de la casa se llega a perfilar una racionalidad que se encuentra en un proceso

de desmantelamiento: se trata de un espacio en ruinas —no solo en el sentido material o físico de la expresión— sino simbólico; es decir, los sujetos que habitan la casa comparten un estado de excitación emocional constante en el que prevalecen los gestos de ira y descontrol y una total incomunicación: «Por fin [el joven] se detuvo resollando y comenzó a insultar a las mujeres: “¿Por qué no me dejan cantar? —decía— ¿acaso no lo hago bien? ¡Son un hato de desorejadas!”. Pero como ellas lo asediaban coléricas él reinició su canto con una voz más estentórea [...]» (95).

En el cuarto piso, el personaje se detiene «maquinalmente» frente a la habitación que da nombre al cuento: «Empujé la puerta y me encontré en una habitación brumosa y deshabitada, con gruesas cortinas rojas en las ventanas, a través de las cuales el sol ponía en el piso y en los muebles, un desmayo crepuscular. Al fondo, junto a la ventana, se hallaba el fonógrafo y al aproximarme vi girar el disco, que por un procedimiento mecánico se repetía cada vez que terminaba» (96). Como bien indica el título del cuento, el hecho de que el cuarto no pueda ser identificado con un número señala ya una diferencia con respecto al resto de la casa: la ausencia del número —una marca o concepto que contribuiría a diferenciarlo como perteneciente a una categoría específica— es una clara indicación de un espacio que escapa a todo tipo de clasificación. Paradójicamente, esta diferencia lo coloca en una posición privilegiada dentro de la casa, en el centro del laberinto en el cual se ha internado el protagonista: extrañamente, este cree encontrar un cierto aire de familiaridad en él, lo cual insinúa la posibilidad de que ha estado allí antes: «Pero lo que más me inquietaba era que todo aquel cuadro al cual yo por primera vez asistía, despertaba en mi memoria viejas resonancias, y lentamente fue envolviéndome una atmósfera familiar, hasta el punto de que la música me pareció conocida, y me provocó quitarme el saco, como lo hice» (96-97). La aparente familiaridad con el espacio sugiere un desdoblamiento del personaje: el gesto de sacarse el saco indicaría que se encuentra en un lugar que reconoce como suyo aunque ignore por completo a qué se debe esa sensación. Una vez más nos encontramos ante una reacción física y emocional de la que se desconocen las causas:

en el espacio de la casa y, más precisamente, en el del cuarto sin numerar, el personaje se encuentra por completo a merced de un orden ajeno al de su propio mundo, un orden sobre el que no tiene efecto alguno su voluntad. La música, asimismo, cumple un papel importante pues contribuye a reafirmar la sensación de familiaridad; sin embargo, luego se convierte en un factor disociador que altera por completo la estabilidad emocional del personaje: «Traté de cerrar los ojos, pero el disco había comenzado su chirrido y las notas agudas de la melodía me hincaban el cerebro como dardos enfurecidos. Me dirigí entonces hacia el fonógrafo y traté de silenciarlo, pero por más que moví todas las palancas que estaban a mi alcance, no pude interrumpir sus revoluciones» (97). El disco gira infinitamente sin que el personaje pueda hacer nada para impedir no solo su movimiento sino el «chirrido» que produce. El papel de la música también es significativo ya que a través del fragmento del disco que el personaje golpea, destruye y luego conserva, le será posible restablecer al final del relato los hilos conectores de su experiencia, como se verá más adelante.

Inmediatamente después aparece la figura de una mujer que contempla la reacción del personaje y lo trata con un aire de familiaridad: «“¿Qué has hecho?”—me interrogó con una ansiedad mal reprimida, avanzando hacia mí—. ¿Por qué has parado el disco? [sic], y al observar que estaba roto agregó, tratando de sonreír: “Has venido hoy día de mal humor” —y me oprimió el brazo cariñosamente—» (97). La presencia de la mujer y, más aún, la forma seductora como se relaciona con el hombre, permiten tejer la hipótesis de que se trata de una amante o, incluso, una prostituta, hecho que parece confirmarse cuando esta lo invita a recostarse sobre un lecho: «“Recuéstate —prosiguió ella. Y no me mires de esa manera. Yo me echaré a tu lado, como otras noches”» (97). La escena, sin embargo, se interrumpe abruptamente cuando, al acariciar a la mujer, el narrador descubre en medio de la oscuridad que sus propias manos se muestran «toscas, velludas y alargadas como si pertenecieran a otra persona» (98) y luego, ante la imposibilidad de reconocerse en un espejo, al palpase el rostro reco-

noce en él «una barba crecida y recia».¹⁷ La transformación física que sufre el personaje —o más exactamente su animalización— a partir del contacto corporal con la mujer, indicaría que el erotismo de la escena contribuye a hacer surgir de él un aspecto irracional que hasta ese momento le resultaba totalmente ajeno. Asimismo, se trata del único contacto personal y físico que establece a lo largo del relato con los habitantes de la casa y que, al ocurrir, produce una transformación completa de su apariencia física.

Luego, impelido por «un deseo injustificado de huir, de abandonar intacto el enigma», el personaje sale de la habitación y al hacerlo se encuentra con las manifestaciones hostiles de los inquilinos de la casa, quienes, ahora sí, constatan su intrusión como una amenaza y lo acosan, pues, según ellos, «[h]a entrado al cuarto sin numerar». La huida es resultado de la absoluta incapacidad de resolución y comprensión del personaje ante la cadena de acontecimientos inexplicables que se han ido acumulando a lo largo de su incursión en la casa. El reagrupamiento y acoso de los inquilinos, además, simbolizan la fuerza acumulativa de todo aquello que no ha podido ser explicado y que hasta ese momento había permanecido reprimido por el personaje. Lo interesante radica en que la proximidad de lo erótico —simbolizado por el encuentro con la mujer en la habitación— ha actuado como un factor desencadenante de las fuerzas oscuras que gobiernan el interior de la casa y los actos de sus habitantes. Estos, al percatarse de la transgresión realizada por el personaje, quien se ha atrevido a ingresar en el espacio del cuarto sin numerar, reaccionan con la misma violencia que han mostrado anteriormente, pero la vuelcan hacia el sujeto que ha perturbado su aparente estado de «normalidad».

Cuando, finalmente, el protagonista se aleja de la escena, al llegar a su casa se explica lo sucedido en estos términos: «[...] tenía

17 La escena lleva a Honores a sugerir la aparición del tema del doble en el relato: «El personaje, al acercarse al espejo (imagen canónica del doble) y en completa oscuridad [...]. La situación inédita es típicamente fantástica; pues [...] no se trata de un sueño: el personaje, al mirarse al espejo, ve a otra persona» (2010: 198).

la firme convicción que [sic] había sido una pesadilla. Seguramente me había detenido frente al edificio, como otras veces, y allí, sobre la calzada, mi imaginación afiebrada debía haber tejido toda una trama absurda, tan coloreada y viva que debió parecerme real» (99). La explicación que esgrime intenta restablecer una cierta lógica en torno a lo sucedido: en ella, además, queda explicitada la posibilidad de separar claramente lo fantástico de lo real —término que emplea por primera y única vez en su relato— todo lo cual le provee de una certeza pasajera que reafirma cuando se reconoce frente al espejo: «Frente al espejo estudié mis facciones, palpé repetidas veces mi rostro rasurado y blanco, y poco a poco, fui tranquilizándome» (99). Pero —como a estas alturas ya puede intuir el lector— la huella de lo extraño regresa a perturbarlo cuando descubre en el interior de su bolsillo un pedazo del disco que rompió en el cuarto sin numerar. A pesar de su aparente insignificancia, el fragmento del disco remite a todo lo ocurrido en el cuarto: se trata de un objeto fuertemente semantizado que ha logrado franquear el umbral que establece el límite entre lo real y lo fantástico; por ello, su presencia en ese otro espacio cotidiano y familiar de la habitación del personaje lo sumerge, una vez más, en el desconcierto y la confusión. El disco roto metaforiza la fisura o resquicio por donde ha de filtrarse la dimensión de lo imposible, que destruye la precaria estabilidad de las explicaciones que el personaje se ha permitido construir.

Por último, el desenlace del relato apela a uno de los procedimientos recurrentes en la literatura fantástica, que consiste en subrayar el carácter artificioso de la historia:

[...] me dirigí hacia la sala de música, donde en un armario desvencijado habían [sic] viejos álbumes de discos que ya nadie tocaba por anacrónicos. Febrilmente fui extrayéndolos, hasta que entre los últimos surgió un disco al cual le faltaba un pedazo igual al que yo tenía en la mano. Delicadamente lo acoplé en su lugar y el disco quedó reconstruido y mi historia también. La música del fonógrafo renació en mis oídos con estribillo pegajoso y recordé nítidamente haberla escuchado cuando niño, de labios de mi madre, a la hora del crepúsculo y de la melancolía (100).

La perfecta articulación del pedazo del disco roto simboliza el restablecimiento de una cierta continuidad y coherencia en la vida del personaje —y, por extensión, en el relato— que remite no solo a los sucesos previamente ocurridos en la casa de departamentos sino al pasado más remoto de su infancia. En tal sentido, puede decirse que la experiencia del evento extraordinario ha contribuido a encajar las partes de una existencia fragmentaria e inconexa. El eje espacial sobre el cual se ha desarrollado el relato da paso a uno de carácter temporal, que permite retrospectivamente entender mejor la aparente familiaridad que despertaban en el personaje el interior del cuarto sin numerar y la presencia de la mujer que lo acompañaba. El pedazo del disco roto es un resto o residuo de un pasado que hasta hace un tiempo reciente se sabía irrecuperable: la experiencia de lo fantástico hace posible algo que resulta imposible concebir en la irreversible linealidad del tiempo; es decir, le permite al personaje trasponer la barrera que separa el pasado del presente. Paradójicamente, es a través de la experiencia de aquello que carece de explicación que, sin proponérselo, ha logrado recuperar un fragmento de su existencia que creía ya perdido.

Esta interpretación, sin embargo, no ayuda a resolver los principales enigmas que se han ido tejiendo a lo largo del relato. En primer lugar, no existe una explicación racional que pueda determinar la atracción que ejerce la casa de departamentos en el personaje y, más aún, el cuarto sin numerar: se podría concluir que ambos espacios están vinculados con su origen; es decir, forman parte de su pasado —él posiblemente habitó en aquella casa y, más aún, nació en ella— y, a la vez, persisten en el presente. Aun así, el relato no resuelve la pregunta fundamental acerca de qué fuerza oculta gobierna y conduce los actos del personaje y de aquellos que habitan en la casa. En tal sentido, podría aceptarse la hipótesis de una coexistencia de realidades paralelas, pues estos dos ámbitos —el de la casa del personaje y su mundo cotidiano y aquel de la casa de departamentos y el cuarto sin numerar— coexisten en aparente armonía y complementariedad, pues uno de ellos provee de certezas al otro.

En todos estos casos, el relato subvierte no solo las categorías de tiempo y espacio sino que nos presenta a un sujeto escindido cuya identidad, a partir de la experiencia vivida, se ha visto profundamente transformada; este sujeto, es necesario acotarlo, a pesar de experimentar desasosiego ante el acontecimiento fantástico no intenta formular una explicación coherente de lo ocurrido —salvo el gesto de reconstruir su historia a través del acoplamiento de las partes del disco roto—. Hay, pues, una aceptación implícita de lo ocurrido y, hacia el final del cuento, el recuerdo de la presencia de la madre provoca en él un estado de melancolía que dista mucho de la alteración nerviosa que ha sufrido pocos momentos antes. En relación con el lector, el relato produce en él una vacilación —uno de los rasgos de lo fantástico sugerido por Todorov (2001)— que también se atenúa al constatar que la experiencia ha contribuido a reestructurar al personaje. Indudablemente, estas lecturas no agotan el sentido del texto que funciona como una estructura abierta; en ese sentido, «El cuarto sin numerar» representa un hito importante en el abordaje que Ribeyro hace de lo fantástico en este primer momento de su producción narrativa y proporciona un antecedente para posteriores desarrollos.

Otros dos relatos fantásticos completan esta primera etapa: «La careta» y «La encrucijada». En el primero de ellos, un narrador en tercera persona nos cuenta la historia de Juan, un muchacho que observa desde fuera un «baile de máscaras» celebrado en «la casa del marqués de Osín» al que intenta infructuosamente entrar pues carece de una máscara. El personaje finalmente idea una forma de ser aceptado en el interior del recinto al untar su rostro con «bermellón» [sic]. Una vez adentro, nadie parece percatarse de su estratagema; sin embargo, pronto se ve incapaz de sostener una sonrisa pues «los músculos de la cara comenzaron a flaquearle» y, al intentar abandonar la fiesta, se da con la noticia de que ello es imposible pues el marqués ha dejado órdenes de que nadie salga hasta el alba. Atrapado en el espacio de la casa, el personaje resiste hasta la llegada del amanecer, momento en el cual el anfitrión ordena a sus invitados retirarse las máscaras para premiar a la mejor. Juan, al no poder hacer lo mismo que el resto de los invitados, es

increpado por el marqués, quien conmina a los demás a retirarle la máscara a la fuerza. Por un momento, la escena adquiere un viso grotesco pues el personaje comienza a reírse ante la impotencia de los invitados que intentan quitarle la careta y concibe que en el fondo todo se trata de un juego; sin embargo, inmediatamente después surge el horror cuando uno de ellos hace uso de un cuchillo para retirarla: «Hasta que sintió un instrumento cortante que le tajaba la frente y le corría por la sien. Toda precaución fue tardía. Antes de que pudiera oponerse, sintió que le arrancaban la piel de un solo tirón» (103). Irónicamente, el marqués, al examinar la máscara, decide premiar al incógnito personaje y luego la arroja por los aires; antes de que Juan pueda recogerla, los perros del marqués comienzan a disputársela ferozmente.¹⁸

El relato introduce algunos componentes nuevos —lo grotesco, el horror y la ironía— que habían estado ausentes en anteriores relatos. El personaje es castigado cruelmente por haberse atrevido a infringir los límites y las reglas que regulan la pequeña y cerrada sociedad que conforman el marqués y sus invitados. El cuento, por otra parte, transcurre en un espacio y tiempo que no llegan a precisarse; es decir, se elude toda explicación que no contribuya al estricto desarrollo de la anécdota, con lo cual se logra un mayor rigor y concisión que contribuyen al efecto final.¹⁹ La mirada del

18 Curiosamente, en una entrevista concedida a Fernando Ampuero —a la pregunta sobre los comienzos de su escritura— Ribeyro responde modificando el argumento de «La careta»: «[...] yo empecé a escribir en el colegio, más o menos a los 12 ó 13 años. En esos días escribía poemas románticos, inspirados en la obra de Zorrilla, Espronceda, Salaverry, etc. En cuanto a mi primer cuento, lo escribí casi al final de la secundaria, en quinto año. Aún recuerdo bastante bien ese cuento. Su título era “La careta” y narraba la historia de un individuo que, para entrar a una fiesta, se coloca una máscara de burro. Cuando la fiesta termina y el individuo sale, no se puede quitar la máscara. Y entonces ocurre que, a partir de ese momento, empieza a triunfar en la vida» (Coaguila 1998: 102).

19 No estoy de acuerdo con la interpretación de Honores, para quien «las alusiones al mundo cortés del marqués, a la polka y a los vales vieneses, pueden leerse, dentro del marco cultural local, como alusiones al mundo criollo de esa “Lima que se va”». Para el crítico, «[l]as fastuosas fiestas de

narrador es probablemente más desengañada aún que la que se encuentra en los relatos anteriores: es indudable que quienes se han reunido a celebrar «la fiesta de la Risa» son, en realidad, sujetos deshumanizados y egoístas que no dudan en castigar a quien se ha atrevido a contravenir las normas sociales; por ello, la ironía del cuento reside en premiar a través del castigo a quien es diferente, a quien ocupa el lugar del Otro, y ese premio es otorgado por aquel que ocupa la posición más alta en el círculo, el marqués. En el cuento está también presente una cierta teatralidad —rasgo anotado por Ceserani con respecto al relato fantástico—;²⁰ los gestos, disfraces y el baile en sí mismo son elementos que contribuyen más a ocultar que a exhibir los códigos que regulan las relaciones entre los miembros de «la pequeña corte» del marqués.

El último relato de esta primera etapa es «La encrucijada», originalmente publicado en 1953. Un caminante intenta llegar a una ciudad de granito que reconoce como suya y se encuentra con una encrucijada; al echarse a descansar, cae profundamente dormido y sueña «con lo que siempre soñaba: con una ciudad soleada al final de un camino largo, donde él tenía su casa, su lecho, su vaso de

la Colonia, que perviven en el imaginario social, son aquí actualizadas simbólicamente» (205). La afirmación en cierta forma contradice el carácter artificioso del relato y su autonomía respecto a las circunstancias históricas en que fue escrito; hay en esa interpretación un cierto mecanicismo que empobrece la tarea del crítico. Más convincente y acertado me parece su argumento respecto a la presencia de un imaginario barroco en el cuento: «[...] en el marco de la fiesta del Marqués de Osín, la realidad es inestable e ilusoria: todas las máscaras de risas se convierten luego, al finalizar la fiesta y descubrir los rostros, en rostros —incluso monstruosos— que la máscara oculta. La situación absurda del personaje promueve la ambivalencia del sujeto que se ríe (de modo satánico) al saber que los otros toman por “real” aquello que es simple apariencia, parecer» (205).

- 20 Para Ceserani, «en lo fantástico está muy difundida la tendencia a utilizar, dentro del ámbito de lo narrativo, procedimientos sugeridos por la técnica y la práctica dramática. Ello se debe evidentemente al gusto por la espectacularidad, que llega hasta la fantasmagoría, y a una necesidad de crear en el lector un efecto de «ilusión» de tipo escénico» (1999: 110). Es necesario mencionar que Honores también subraya este rasgo (2010: 206).

agua fresca, y su manzano en flor...» (105). El caminante se despierta con el ruido producido por un viejo de «rostro hirsuto y barbudo» que se le acerca y con quien sostiene un diálogo; el viejo le inquiere sobre su destino y le informa que él también mucho tiempo atrás tuvo que enfrentar la misma disyuntiva y que, finalmente, renunció a su propósito de encontrar la ciudad a la cual creía pertenecer. El viejo informa al caminante sobre cómo algunos de los que llegan a la encrucijada «vienen instruidos. Les han advertido: “toma por la derecha”, “toma por la izquierda”. Y sin cavilar se lanzan en busca de su ciudad. Otros son más afortunados porque tienen impreso en la frente el camino que han de seguir, y no necesitan sino que los demás les digan qué señal tienen sobre los ojos» (106). El caminante entonces le exige al viejo mirarle en la frente para saber si él es uno de esos predestinados; este le responde que definitivamente tampoco lo es y le señala un grupo numeroso de otros caminantes, algunos de ellos ancianos, alojados en chozas en un claro del bosque. El caminante rechaza el ofrecimiento del viejo de quedarse en el lugar e intenta retomar su búsqueda, pero se detiene nuevamente ante la posibilidad de equivocarse. El viejo le advierte que un error sería definitivo y que no habría esperanza de enmienda. A continuación, hacen su aparición sucesivamente dos nuevos caminantes quienes, según el viejo, sí parecen estar «predestinados» y se dirigen con determinación a sus respectivas ciudades. El caminante intenta establecer contacto con ambos, pero estos muestran una actitud reticente; más tarde aparece una mujer que, como el joven, ignora qué camino seguir. Este le ruega quedarse en la encrucijada; sin embargo, la joven decide continuar y acusa al joven de cobarde. El viejo se acerca a la joven y no ve en su frente la señal de los predestinados. A pesar de ello, esta decide continuar y cae algunos metros más adelante ensangrentada. El joven entonces decide permanecer en el bosque solo hasta el amanecer y se reúne con quienes se han resignado a vivir en la encrucijada; sin embargo, cambia su parecer al escuchar su testimonio: «—Me quedaré. Amo la encrucijada. Desde aquí veré pasar a la gente que conoce su camino y me burlaré de ella. ¿Qué otra cosa queda?» (113). El caminante se duerme y despierta ante la presencia de un hombre de la encrucijada que le muestra en su frente la

señal; el joven se sorprende y ante le pregunta de por qué no ha seguido su camino, el hombre le responde que la ha descubierto muy tarde y que ya se encuentra cansado para reemprender su camino. Sin embargo, el testimonio del hombre resulta determinante para que el joven retome la decisión de partir: «—La señal no es visible para todos. A veces solo el que la lleva puede verla. Y no siempre. Yo solo la veo de noche, en el charco, durante la luna nueva, cuando estoy desnudo y con hambre» (114). El caminante reinicia su marcha y al enfrentarse a la encrucijada toma el camino de la izquierda; más adelante, al cabo de días, intenta ver en su frente la señal en el reflejo de los charcos que encuentra, pero no alcanza a distinguirla. Al entrar en un desfiladero en el que abundan cráneos, el joven se encuentra con una mujer moribunda a quien intenta ayudar, pero al caer con ella de bruces esta se convierte en roca. Continúa su marcha sin poder encontrar las murallas de su ciudad y tropieza con otra encrucijada. Un viejo se le aparece y le indica que «[e]n el camino hay más de una encrucijada» y luego desaparece. Finalmente, al acercarse a un pequeño surtidor el joven distingue la señal en su propia frente: entusiasmado por el hallazgo prosigue su marcha con mayor ahínco hasta una noche en que percibe las murallas de su ciudad. Cuando llega a la puerta, se asoma un gendarme a quien le pregunta por su lecho, su vaso de agua y su manzano en flor. La respuesta negativa del gendarme le hace ver que se ha equivocado de ciudad y, desesperado, exclama que debió haberse quedado a vivir en la primera encrucijada. Luego se da media vuelta y descubre que el camino de regreso se ha borrado; por último, rendido y exhausto se deja caer en un foso que rodea las murallas de la ciudad de cobalto.

En «La encrucijada», el ambicioso y complejo entramado argumental y la presencia recurrente de un sistema de señales cuyo significado permanece siempre oculto contrasta con la estructura y el diseño de los cuentos examinados anteriormente. Como puede constatarse, el título no alude a la existencia de una sola encrucijada sino más bien al encadenamiento de un conjunto de situaciones, todas ellas determinantes, que atraviesa el personaje. La existencia concreta de la ciudad de granito —presunto destino del caminan-

te— no llega nunca a materializarse en el relato sino tan solo en sus sueños y deseos. En tal sentido, el móvil que lo conduce a la muerte es la necesidad de materializar su propio deseo, lo cual sugiere el poder que esa imagen ejerce sobre su conciencia. Por otra parte, la ciudad de granito remite al origen del personaje y el conjunto de realidades que la conforman —«su lecho», «su vaso de agua» y «su manzano»— son inalcanzables e irrecuperables. La travesía emprendida, aun a costa del riesgo de morir, se dirige hacia la recuperación de lo perdido: se trata entonces nuevamente de un sujeto escindido que, a diferencia de los personajes de los cuentos anteriores, demuestra una mayor conciencia de qué es lo que busca y cómo debe alcanzarlo. La paradoja reside en que su determinación termina por destruirlo; es decir, no se trata ya de un sujeto que ignora por completo las fuerzas que determinan su existencia sino más bien de uno que intenta modificarlas, pero cuyo esfuerzo resulta inútil. El laberinto de caminos y encrucijadas por el que debe adentrarse esconde un sentido último al que nunca accede y guarda cierta semejanza con aquel otro que encontramos en la casa de departamentos de «El cuarto sin numerar». En este caso, sin embargo, las vicisitudes se multiplican a la manera de niveles que se van agregando y contribuyen a generar una mayor tensión sugiriendo la idea de un ascenso progresivo hacia el descubrimiento de una verdad siempre situada «más allá»; de allí que el personaje —y, con él, el lector— se vean obligados a interpretar o decodificar cada una de las señales que aparecen a lo largo del camino: la búsqueda, como ya se ha dicho, resulta infructuosa y es sintomático que el énfasis haya sido precisamente colocado en el proceso y no en el resultado.²¹

21 Sobre este punto, quizás resulte oportuno señalar que en varias entrevistas Ribeyro subraya la importancia del tema de la búsqueda en su obra; ello, por ejemplo, sucede en la entrevista con Giovanna Minardi, al comentar un cuento suyo muy posterior («Silvio en el rosedal»): «Para mí este cuento es un objeto primario dentro de mi obra, un cuento que representa bastante bien, en forma óptima, una serie de ideas que tenía yo sobre la realidad, sobre la vida y que aquí han encontrado su mejor expresión metafórica y artística, comprensible para el lector y aplicable a

En relación con la construcción del relato, existen otras similitudes con los textos antes examinados: el narrador introduce al lector en el relato *in media res*; es decir, no allana el camino de la lectura proporcionando información previa sobre el personaje, los distintos escenarios, el momento o espacio en los que se desarrolla el relato, lo cual contribuye a acentuar la sensación de confusión y desorientación crecientes que embargan al personaje.²² El empleo de este mecanismo, evidentemente, obedece a la necesidad de impedir que se filtre en el relato información inoportuna que contribuya a generar respuestas acerca del sentido último de la búsqueda. Por ello, también resulta muy útil el empleo del diálogo y, con él, la presencia recurrente de preguntas mediante las cuales el personaje indaga acerca de su situación y destino. De este modo, el diálogo reproduce el movimiento pendular que se opera en la conciencia de un personaje que requiere en todo momento de respuestas que le permitan continuar su travesía y, así, estructurarse como sujeto en el relato: las preguntas hacen posible que se cuente la historia, que esta prosiga su rumbo aun cuando, en apariencia, se desconozca siempre el destino final. Todo ello, por otra parte, se funda en

su propia existencia. Se puede interpretar, claro, en llave optimista, pero en realidad es un cuento que está vinculado con la alquimia, con las lecturas que tenía yo en aquella época sobre la alquimia espiritual. No la alquimia material, ésta es la condensación, no la del oro, sino la visión dorada, la de un grado, de beatitud, de serenidad, de conocimiento de sí mismo, de felicidad, gracia a una exégesis. *A una búsqueda que en realidad es la búsqueda sin fin, es un proceso [...].* Hay que hacer auténticamente lo que más interesa y seguir buscando, aunque no se llegue a actuar, puesto que *la finalidad está en la búsqueda, no en el hallazgo* (Coaguila 1998: 211, los subrayados son míos).

- 22 Esta característica de esta etapa en la narrativa de Ribeyro contrasta con lo que sucede en cuentos posteriores en los que el narrador describe a los personajes con mayor exhaustividad (tanto física como emocionalmente) y proporciona mayor información sobre el contexto. Ello ocurre, principalmente, con relatos generalmente calificados por la crítica como realistas; de ello podría deducirse que en éstos la estructuración de los elementos narrativos (espacio, tiempo, personajes, entre otros) obedecería a una lógica distinta a aquella que se aplica en los relatos de corte fantástico.

un recurso que podría describirse como una «economía de la paradoja», ilustrada a través del número creciente de preguntas formuladas por el personaje, preguntas a las cuales siempre corresponde un mayor número de enigmas, lo cual trastoca la función primaria de la pregunta como mecanismo encaminado a la solución de un problema o hallazgo de una certidumbre para convertirla más bien en un instrumento al servicio de la duda. De ahí que la estructura misma del relato —el uso de la elipsis informativa, el empleo del diálogo y el protagonismo que asume el enigma— esté orientada a producir en el lector una constante sensación de desasosiego que ni siquiera encuentra su fin en el desenlace que, por lo demás, tampoco crea un efecto de cierre:

Solo a los costados se abría el foso que rodeaba las murallas. El caminante se asomó. Estaba repleto con las osamentas de la gente que se equivocó de ciudad. Inclinando un poco el cuerpo se dejó caer. Los huesos crujieron bajo su peso, y él quedó sepultado entre ellos, mirando con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto, que reverberaban a la luz del sol (119).

Como puede constatarse en el pasaje, los ojos del personaje no llegan a cerrarse definitivamente ni aun cuando yace entre los restos de quienes lo han precedido («mirando con ojos despavoridos, las murallas de la ciudad de cobalto»). En medio de la ruina que lo rodea, el personaje queda abandonado a su suerte, absolutamente desprotegido ante la imponente ciudad de cobalto que se erige inexpugnable e impenetrable ante un escenario de devastación y muerte. El destino final al que ha sido conducido, aun a pesar de la voluntad que muestra en todo momento por controlarlo, no es otro que el de la muerte y el vacío, la completa ausencia de sentido que corona su peripecia.

Puede constatarse también que «La encrucijada» constituye otro hito importante en la incorporación de la modalidad de lo fantástico en la cuentística de Ribeyro; puede afirmarse que a partir de allí se consolida en su narrativa breve el manejo de procedimientos y elementos narrativos que contribuyen no solo a crear un efecto de desrealización tanto de espacios como de tiempos,

sino también a configurar personajes que atraviesan situaciones críticas ante las que se ven escindidos y carentes de respuestas. Se hace necesario, sin embargo, abordar el estudio de un texto adicional, que el propio autor incorporará a su producción posterior, que comparta y desarrolle algunos de los rasgos mostrados para demostrar esta hipótesis.

«Demetrio»: intento de aprehensión del enigma

Este breve cuento, cuya fecha de creación también se enmarca dentro del primer periodo de la cuentística de Ribeyro, recién será incluido en el tercer volumen de *La palabra del mudo*.²³ En cierta medida, el cuento retoma el tópico de la peripecia y la búsqueda de un sentido oculto que se reconoce en los textos analizados anteriormente, esta vez aplicada a las investigaciones que realiza el protagonista Marius Carlen, amigo del novelista Demetrio Von Hagen, quien intenta dar una explicación a un hecho imposible, una paradoja que aparece anunciada en un periódico local: «Como saben nuestros lectores, el novelista Demetrio Von Hagen murió el 2 de enero de 1945. En su diario íntimo aún inédito se encontraron anotaciones correspondientes a los ocho años próximos. Se descubrió que escribía por adelantado» (119).²⁴ Para Carlen, la noticia periodística constituye el punto de partida de sus pesquisas e intentos de reconstrucción de lo sucedido. Así, el texto se organiza a la

23 Existe una mención de este hecho en *La tentación del fracaso. Diario 1975-1978* —como ha hecho notar Enrique Cortez—: «(6 de diciembre) Luchando empecinadamente para escribir algunos cuentos más destinados a *La palabra del mudo*, tercer tomo. Sin resultado. Tengo por lo menos unos diez empezados o por corregir y no me siento con ánimo para terminarlos o revisarlos. De este modo ese tercer volumen tendré que completarlo con cosas viejísimas, que me limito a pasar en limpio, cambiando aquí y allá alguna palabra, como “Demetrio” o “El carrusel”, el primero de los cuales lo escribí hace 22 años; nada menos» (Ribeyro 1995: 52). Por lo demás, «Demetrio» ha sido analizado por Honores y Cortez, así como por Elmore y Minardi.

24 Todas las citas se hacen por la edición de Jaime Campodónico (1994).

manera de un relato policial en el cual se hace necesario identificar una lógica que estructure y dé forma a los eventos extraordinarios que poco a poco se van develando a través del diario.²⁵

El empleo de la paradoja resulta central en la estructuración del cuento: se presentan una serie de dicotomías entre las cuales podríamos mencionar, en primer lugar, aquella que atañe a la confrontación entre la esfera de lo privado y lo público.²⁶ La naturaleza amorfa o —quizás sería mejor decir— desviante del diario de Von Hagen, la forma en que transgrede abiertamente las convenciones propias de su género al proyectarse más allá del eje cronológico y lineal del tiempo que organiza la experiencia y proponer una dimensión subjetiva de este, da origen a las pesquisas de Carlen. El diario es, en este sentido, el umbral que permite a Carlen el acceso a esta nueva percepción temporal en la cual los eventos no se estructuran necesariamente lineal ni sucesivamente, ni tampoco de acuerdo con su inmediatez. Expuesta su existencia, —primero ante los ojos del público lector del «periódico local» y, luego, ante los del protagonista— el diario de Von Hagen se convierte en el insumo que hace posible el cuento y lo delinea conforme a sus avatares y designios. Por ello, la tarea de reconstrucción realizada por Carlen es similar a la del exégeta que busca revelar y aprehender el significado oculto en las páginas de un texto hermético y producido, además, por un artífice de ficciones y que, al hacerlo, realiza una misión cuyo fin es proporcionarle una mejor comprensión de sí mismo: para él, reconstruir la vida «póstuma» de Von Hagen equivale a darle un sentido último a su propia existencia. De esta

25 Honores ha hecho notar este «aire a relato policial» en el cuento: «Con cierto aire del relato policial, la narración se convierte en una serie de pesquisas de Carlen, quien le sigue el rastro a Demetrio, sobre todo a las acciones que anotó en su diario personal posteriores al año de su muerte, en 1945 [...]» (201).

26 Más allá de las evidentes coincidencias entre la ficción que propone el relato y la voluntad del autor, resulta significativo que hacia el final de su vida y obra, Ribeyro tomara la decisión de hacer públicos los diarios que escribió a lo largo de su carrera literaria. Sobre este punto hay abundante material en las entrevistas recopiladas por Coaguila (1998).

manera, existe en el cuento un componente propiciatorio similar al de los analizados con anterioridad: el énfasis de la narración se coloca nuevamente en la búsqueda, en el proceso a través del cual el protagonista ha de alcanzar una revelación o descubrimiento.

En la estructuración de la historia se establece nuevamente un contraste entre la aparente normalidad de la vida de Von Hagen y las revelaciones que aporta su diario. El narrador lo describe como «un hombre probo, serio, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación» (119); esta descripción contribuye a crear un contraste entre la existencia del personaje y el carácter asombroso de lo narrado en su diario, aun cuando lo extraordinario resida más bien en el hecho de tratarse de acciones realizadas por el personaje después de su muerte. Carlen procede a analizar minuciosamente el texto «con una paciencia de paleógrafo», lo cual certifica la idea de que en todo momento, frente a la inminencia de lo imposible, se ciñe a los procedimientos y observaciones que realizaría un hombre de ciencia; es decir, guiado por un método en el que destaca la observación rigurosa, intenta desmontar la incoherencia que denotan las fechas registradas y los acontecimientos que refieren, todos ellos posteriores a la muerte de Von Hagen.

El primer hecho extraordinario concierne al sepelio de un amigo común a Von Hagen y Carlen: «En la página correspondiente al 28 de julio de 1948 decía: “Hoy asistí al sepelio de Ernesto Panclós”»;²⁷ el segundo, a un viaje realizado a Oslo por Von Hagen entre cuyas actividades se encuentra la visita al «Museo Nacional de la ciudad». A partir de ese hecho, Carlen decide exhumar los restos de Von Hagen, que descansan en el cementerio de Utrecht, con el fin de cerciorarse de que son efectivamente los de su amigo, para lo cual se vale de procedimientos legales: «[...] inicié un enojoso trámite burocrático a fin de obtener el permiso para una

27 Sobre esta fecha en particular, Honores sugiere una interpretación: «No es casual que el autor elija esa fecha, que simbólicamente remite a la proclamación de la independencia; sino que elija a la vez el año 1948, año en el que Odría toma el poder. Es decir, la “muerte” de Panclós puede leerse como la muerte de la “democracia”» (2010: 201).

exhumación. Cuando lo obtuve hice examinar los despojos por los médicos legistas, quienes me certificaron que los restos correspondían efectivamente a Demetrio Von Hagen» (120); el tercer evento extraordinario refiere el retorno de Von Hagen de Freimann a Alemania el 31 de agosto de 1951 y sus relaciones «breves pero alucinantes» con una mujer llamada Marion, que Carlen logra ubicar y entrevistar, a través de cuyo testimonio se entera de que tuvo un hijo de Von Hagen cuyos «rasgos recordaban evidentemente a los de Demetrio» (121). Seguidamente, busca la opinión de terceros acerca de los eventos investigados solo para encontrar su incompreensión.

A esas alturas del relato, las certezas obtenidas por Carlen resultan todas infructuosas: al investigar el contenido del diario haciendo uso de herramientas y métodos científicos y legales —y, con ello, intentar otorgar carácter de «verdad» a su contenido— se ha convertido en un personaje más del mundo representado por Von Hagen; es decir, ha cruzado el umbral que separa lo real de lo fantástico para pasar a formar parte del entretejido de personajes y situaciones cuya existencia, paradójicamente, intenta comprobar a través del uso de la razón y la lógica. Conforme el relato avanza, estos seres y eventos que habitan dentro de los límites de la ficción del diario adquieren un poder cada vez mayor sobre Carlen; por ello, el producto de su experiencia y el discurso que la refiere denotan el fracaso de su tentativa por dilucidar y dar coherencia al mundo en el que se ha internado y en el que ha creído encontrar las huellas de Von Hagen: las dimensiones del tiempo y el espacio experimentadas y vividas por este último resultan incompatibles con el discurso científico. Más bien, el diario de Von Hagen es el testimonio de quien ha habitado en un mundo regulado por categorías y dimensiones del tiempo y el espacio que no corresponden a aquellas que Carlen maneja y que, finalmente, debe abandonar. Sus constataciones finales no hacen más que subrayar esa inadecuación:

El calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia, a hechos contingentes —vencimiento de letras

de cambio, efemérides nacionales— pero completamente ineficaces para medir el tiempo interior de cada persona, que es en definitiva el único tiempo que interesa. Nuestra duración interior no se puede comunicar, ni medir, ni transferir [sic] (121-122).

El diario le permite a Carlen acceder a comprender el carácter de aquella «duración interior» que no puede comunicarse, medirse ni transferirse con el lenguaje. Lo significativo radica en que, a diferencia de los personajes de los textos anteriormente examinados, sí logra alcanzar un estado de lucidez y comprensión de lo fantástico en cuanto ha sido capaz de extraer el significado que subyace más allá de lo narrado en el diario: él sí logra revelar y retornar del viaje simbólico que implica la experiencia de leer el diario con una verdad que enriquece su visión y comprensión del mundo; pero esa comprensión —es necesario precisarlo— se debe a que su experiencia de lo extraordinario solo es posible a través de la representación producida por el diario: no es él quien ha vivido personalmente los eventos representados sino que se acerca a ellos como un lector. Por otro lado, la lectura del diario también le permite constatar la imposibilidad de poder comunicar adecuadamente la experiencia de lo fantástico: en este caso, Carlen produce una crítica incipiente del lenguaje que es similar a la que encontramos en los textos fantásticos,²⁸ sus vacilaciones frente a los hechos narrados por Von Hagen se resuelven a través de una reflexión y un discurso donde se instaura un nuevo orden en el que se privilegia nuevamente la razón a pesar de que en ellos aún persista lo inexplicable: «Lo que no me explico es cómo puede trasladarse esta duración subjetiva al campo de la acción, cómo se concilia el tiempo de cada cual con el tiempo solar. Es muy corriente pensar

28 Según Roas, «[...] el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar [...]» (2011: 131).

muchas cosas en un segundo, pero ya es más complicado hacerlas en ese lapso» (122). Su posición dista de ser la de quien se ve imposibilitado de encontrar una explicación racional a los eventos de los cuales ha sido testigo y el aprendizaje obtenido a través de la confrontación de los hechos narrados tampoco produce en él un trastocamiento de sus facultades cognitivas: se trata definitivamente de un sujeto que acepta la posibilidad de asimilar y encontrar una solución a las fisuras producidas por el discurso fantástico.

Sin embargo, toda esta aparente solución de continuidad entre lo real y lo fantástico queda suspendida hacia el final del relato —final que coincide con el día en que Carlen escribe el relato que leemos— momento en el cual Von Hagen habrá de cumplir la promesa enunciada en su diario: «En su diario íntimo Demetrio Von Hagen anota: “El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Carlen”» (119). Carlen, por ello, aún enfrenta la posibilidad y el riesgo de perder las aparentes certezas de las que ha dispuesto antes de su encuentro «imposible» con Von Hagen. La visita de este último representa aquel «todo puede ocurrir» al que alude poco antes del final del relato:

[...] para hoy 10 de noviembre de 1953 señala una visita a mi casa. Esto sin embargo no me ha ocurrido a mí, no ha sucedido en mi tiempo, ni en el tiempo solar. Pero aún no ha terminado el día y todo puede ocurrir. En su diario no precisa la hora y aún no son las doce de la noche. Puede, por otra parte, haber aplazado esta visita, sin haberlo anotado en su diario. Falta solamente un minuto y confieso sentir cierta impaciencia. El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido infinitamente largo. Sin embargo, no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Tocan la puerta. Demetrio ya está aquí... (122).

Las alteraciones en la percepción del tiempo que la escritura del relato produce en Carlen son una prueba de cómo la lectura del diario influye progresivamente en su propia subjetividad. La experiencia directa de aquella «duración interna» incomunicable a través del lenguaje —a la cual ha hecho mención unas líneas antes— y, por otra parte, la inminencia de la aparición de Von Hagen

representan la posibilidad tangible de que, finalmente, todas las comprobaciones a las cuales cree haber llegado Carlen resultarán completamente inútiles en cuanto aparezca el amigo; el personaje se dispone a abandonarse ante esta última posibilidad y todo lo que ella implica. En este sentido, la aparición final de Von Hagen sugiere el trastocamiento de los niveles que hasta ese momento parecían haber estado claramente separados en la mente de Carlen: lo extraordinario se encuentra a punto de abordar y anular la dimensión de aquello que se ha asumido como real, lo cual equivale a sugerir que Carlen, como lector del diario, podría no haber existido más que en la imaginación de su amigo novelista quien, como tal, lo ha conducido a su destino final y ello, a pesar de que, estrictamente, el cuento como tal carece de un desenlace, es decir, se ofrece como una estructura abierta que deja en manos de los lectores empíricos la posibilidad de completarlo.²⁹

La naturaleza del encuentro o confrontación entre los dos personajes, por lo tanto, resulta decisiva para la interpretación de todo el relato: en ella lo que se pone en juego es el estatus que define a cada uno de estos y, ante ella, el lector tampoco puede abstraerse ni encontrar soluciones cómodas. El relato coloca en el centro de sus preocupaciones el carácter mismo de toda representación realizada a través del lenguaje; es decir, hasta qué punto puede un lector cerciorarse de que lo que está leyendo pertenece a un mundo ficticio, cerrado y lejano cuyas dimensiones solo existen en su imaginación. Contemplado desde esta perspectiva, «Demetrio» resulta ser, sin lugar a dudas, una piedra angular no solo en la cuentística de Ribeyro, sino en la época en que fue escrito, pues ofrece una visión sumamente lúcida del papel de la literatura en la posmodernidad.³⁰

29 En cierta medida, el final de «Demetrio» guarda algunas semejanzas con el del cuento «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar publicado algunos años después en *Final del juego*, en 1956. En este, el lector de una novela se encuentra a punto de ser asesinado por quien aparentemente ha sido un personaje de la ficción que ha estado leyendo.

30 Para Roas, en la narrativa posmoderna «[...] no hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad

Por otro lado, la empresa llevada a cabo por Carlen, al confrontar empíricamente la materia narrativa del diario con la vida de Von Hagen, produce una nueva interrogante acerca de los límites que separan la realidad de la ficción: la naturaleza desviante del diario de Demetrio, ciertamente, produce una crítica no solo de los límites que separan la vida de la literatura, sino de aquellos que separan a los géneros literarios —en este caso, el diario frente al relato de ficción— y nos propone subrepticamente la idea de que cualquier relato —sea este ficticio o histórico— nos ofrece tan solo una posible versión de un conjunto de hechos que pudieron o no haber acontecido. A todo ello, evidentemente, contribuye el hecho de que Von Hagen sea un novelista —es decir, un productor de ficciones— pero también un sujeto que al escribir un diario produce una nueva forma de trascender su propia existencia. De un modo u otro, la confrontación entre las percepciones representadas por aquella «duración interna» incomunicable a través del lenguaje, mencionada por el propio Carlen, y la pretendida exhaustividad y rigor de sus procedimientos y métodos, plantea una crítica de los límites de lo cognoscible que la racionalidad impone a través del lenguaje. Considerado desde esta perspectiva, «Demetrio» es, sin lugar a dudas, un relato que apunta a cuestionar el estatus mismo de la literatura y su función en una sociedad que ha perdido toda fe en las grandes narrativas y propone la imposibilidad de aprehender lo real bajo cualquier forma o medio.

Creo, finalmente, que los relatos estudiados permiten esbozar un desplazamiento progresivo en la cuentística inicial de Ribeyro, que va desde la aparente pasividad y orfandad que muestran los primeros personajes hasta constituirse como sujetos ante la experiencia de lo fantástico —se ha insistido, por ejemplo, en su natu-

como artefacto y no como un simulacro de una «realidad externa». Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y muestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo» (2011: 153).

raleza escindida al enfrentarse con lo imposible— y la instrumentalización de los recursos que ofrecen tanto el método científico como los procedimientos legales que lleva a cabo un personaje como Carlen en el cuento «Demetrio». Se trata, ciertamente, de un proceso de búsqueda llevado a cabo por el autor, que no se reduce a esta primera etapa como tampoco se circunscribe a sus relatos fantásticos. Tal como se ha afirmado al comienzo de este trabajo, se hace necesario contemplar en el futuro el modo como la «desrealización» apuntada por ciertos críticos en la obra de Ribeyro se extendió, por lo demás, al conjunto de su cuentística y adquirió nuevos contornos en las siguientes décadas.

Bibliografía

- CESERANI, Remo (1999). *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.
- COAGUILA, Jorge (1998). *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Selección, notas y prólogo de Jorge Coaguila. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- COAGUILA, Jorge (1995). *Ribeyro. La palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- CORTEZ, Enrique (enero-marzo del 2008). «La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro». *Revista Iberoamericana* XXIV, 222, 1-16.
- DELGADO, Wáshington (2008). «Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro». *Obras completas. Tomo IV: Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*. Edición y notas de Jorge Eslava. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 297-301.
- ELMORE, Peter (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica.
- GÜICH, José (2009). «Notas sobre la vertiente fantástica en Julio Ramón Ribeyro». *Lienzo 30*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 121-133.

- HONORES, Elton (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- MINARDI, Giovanna (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva/La Casa de Cartón.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1995). *La tentación del fracaso. Diario personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1994). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1993*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROAS, David (2009). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en López Pellisa, Teresa y Fernando Ángel (eds.). *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 94-120.
- TODOROV, Tzvetan (2001). «Definición de lo fantástico», en Roas, David (trad.). *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco Libros.