

EL PERSONAJE LECTOR Y LA INVASIÓN DE LO FICCIONAL EN «DEMETRIO», DE JULIO RAMÓN RIBEYRO, Y «EL CASO DEL TRADUCTOR INFIEL», DE JOSÉ MARÍA MERINO

ROMÁN MANUEL ROJAS CHÁVEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
roman.rojas@unmsm.edu.pe

Recibido: 17-03-2021
Aceptado: 21-07-2022



RESUMEN

En la literatura moderna, el personaje lector ha sido fundamental para exponer y problematizar el lugar de la ficción dentro de la realidad; y esto, en la literatura fantástica, adquiere mayor relevancia al explorar los límites que separan a una de la otra. Por ello, en el presente trabajo, se analizan dos cuentos: «Demetrio», de Julio Ramón Ribeyro, y «El caso del traductor infiel», de José María Merino. Tales relatos tienen como protagonista a un lector que se acerca de una manera particular a un texto que, en ese relacionamiento, manifiesta propiedades fantásticas que afectan progresivamente a los personajes en cuestión. Con el fin de exponer sus particularidades, abordaremos cada cuento de manera individual con hincapié en el personaje lector, su relación con el texto y las consecuencias fantásticas; asimismo, analizaremos la manifestación del terror ante la invasión de lo imposible en ambas obras de manera conjunta.

PALABRAS CLAVE: personaje lector; metaliteratura; narrativa fantástica; Julio Ramón Ribeyro; José María Merino.

THE READER CHARACTER AND THE INVASION OF THE FICTIONAL IN «DEMETRIO», BY JULIO RAMÓN RIBEYRO, AND «THE CASE OF THE UNFAITHFUL TRANSLATOR», BY JOSÉ MARÍA MERINO

ABSTRACT

In modern literature, the reader character has been fundamental to expose and problematize the place of fiction within reality; and this acquires greater relevance in fantastic

literature when exploring the limits that separate one from the other. Therefore, two stories are analyzed in the present work: «Demetrio», by Julio Ramón Ribeyro, and «The Case of the Unfaithful Translator», by José María Merino. The protagonists of these stories are reader who approaches a text in such a particular way that it manifests fantastic properties, affecting progressively the characters in question. In order to expose its peculiarities, we will examine each story individually focusing on the reader character and the fantastic consequences of his linkage with the text; in addition, we will analyze the manifestation of terror in light of the invasion of the impossible in both works.

KEYWORDS: reader carácter; metaliterature; fantastic narrative; Julio Ramón Ribeyro; José María Merino.



1. INTRODUCCIÓN

Como indica Luz Aurora Pimentel (1993), la ficción se desarrolla según el uso de un determinado tema pues este orienta la dirección que tomarán los acontecimientos de la historia. El tema, como materia prima, supera la particularidad del relato y se reconoce en la tradición literaria como un hecho abordado desde diferentes perspectivas, cada una con un aporte específico al tema y a su relación con la literatura. Así, en la tradición literaria occidental tenemos referentes importantes de la representación de un personaje caro a la ficción: el lector. Este sujeto, indica Maestro (2014), resulta fundamental en el mundo literario por cuanto cumple con la realización comunicativa del mismo, así como reconoce la literariedad del objeto. La perspectiva teórica y pragmática del crítico gallego plantea una problemática que la ficción ha llevado a su máxima expresión mediante la creación de personajes lectores que no solo disfrutaban de la lectura, sino que transgreden los límites de la misma con consecuencias más o menos atroces. Don Quijote, Madame Bovary y Werther son casos conocidos en donde la lectura toma un rumbo inesperado pues la ficción es percibida como punto de referencia para el desarrollo de estos sujetos en la realidad. Las expectativas de estos personajes por encontrar una correspondencia directa entre sus ficciones y lo real los lleva a ser objeto de burla —en el caso cervantino— y a una decepción que terminaría siendo mortal —para los otros dos—. La verosimilitud de la narrativa es lo que lleva a estos sujetos paradigmáticos a olvidarse de los límites de lo ficcional: «La no-

vela difería de formas anteriores de narrativa porque describía escenas de la vida cotidiana con un realismo que hasta entonces los lectores no conocían y que estaba, además, dirigido a ellos de un modo directo, también insólito» (Littau, 2008: 108).

El hecho insólito indicado por Karin Littau será lo que este trabajo tome como punto de partida ante la funcionalidad del reconocimiento del personaje lector en un evento imposible, donde la transgresión de los límites entre la ficción y la realidad no sea producto de la psicología del personaje lector, sino un hecho real y, a su vez, fantástico. Tal disrupción se puede encontrar en un relato clave de la literatura fantástica en español: «Continuidad de los parques» (1964), de Julio Cortázar.¹ El breve cuento del escritor argentino nos muestra cómo un personaje lector se relaciona de forma insospechada con un personaje que, hasta las líneas finales, pertenecía solo a la novela que tiene entre sus manos. Si bien se efectúa la transgresión operativa del sujeto ficcional en el mundo real (lo cual se infiere puesto que el relato no manifiesta si se ejecuta el asesinato o no), el texto de Cortázar no hace ahínco en los pensamientos del personaje lector y deja todo a especulación del lector real. Por ello, dejando de lado el cuento antes mencionado, abordaremos dos relatos de habla hispana de la segunda mitad del siglo xx: «Demetrio» (1953), del peruano Julio Ramón Ribeyro, y «El caso del traductor infiel» (1994), del español José María Merino. En ellos, se reconocerá esta doble condición del personaje lector como tema y presencia de lo fantástico; cada uno, por su parte, tiene fijaciones hacia otras líneas temáticas, siendo el mal una de ellas: «En el arte, el mal se da como tema y como condición interna de su producción. Tenemos aquí un nuevo aspecto, pues se trata del riesgo de la imaginación, de la tribulación del arte por causa de sí mismo, por cuanto su ser está bajo la amenaza de que se lo trague el no ser inherente a él» (Safranski, 2020: 194).

La funcionalidad del mal como tema, aunque no sea tratado directamente, es un elemento importante al ser el motivo de realización de los textos con los que se van a confrontar los personajes lectores. Como expresa el filósofo alemán citado, además, el mal es manifestación de la libertad, de la transgresión de los límites físicos y cognitivos trazados para la seguridad humana. Es justamente esto lo que será tratado en el apartado final del presente trabajo, pues el mal en cuanto origen del arte —de los textos con los que se encuentran

¹ Texto importante en la narrativa de José María Merino y que luego abordaría en su ensayo «Los límites de la ficción» (Cabrera, 2019). Asimismo, la narrativa no mimética del argentino es también un referente para Ribeyro: «En parte comparto la teoría de Cortázar de que lo “mágico” está en lo cotidiano, en nuestra realidad» (Ribeyro, 2015, *apud* Quichiz, 2019: 8).

los personajes— se manifiesta desde su relación con la reacción del lector ficcional y real; la correspondencia entre ambos, desarrollada en la teoría de lo fantástico, crea las condiciones para la generación de un espacio terrorífico.

2. EL LECTOR DETECTIVE Y LA MATERIALIZACIÓN DE LO TEXTUAL EN «DEMETRIO», DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

La literatura fantástica de Julio Ramón Ribeyro ha sido trabajada desde diferentes puntos de vista; incluso hay propuestas de sistematización sobre la misma y su posición dentro de la tradición de este género literario en el Perú. Así, uno de estos postulados es el de José María Martínez (2008), quien clasifica la narrativa fantástica del cuentista peruano en cuatro categorías, ubicando «Demetrio» dentro de la primera: lo «fantástico puro»; en este tipo de narrativa fantástica, se rompen las normas físicas y el mismo concepto de realidad, atendiendo —como especifica el autor— a la diferencia entre el tiempo interno y el externo que se manifiesta en este relato en particular. La clasificación de este cuento como relato fantástico resulta un punto de partida importante debido a que el mismo crítico rescata que Ribeyro es consciente de su escritura; es decir, el procedimiento para la invasión de lo imposible en el mundo real no es un procedimiento casual, sino que sería parte de un procedimiento creativo ya asimilado y demostrado en la cantidad de relatos que ha producido dentro de esta categoría.

Por otro lado, cabe resaltar que «Demetrio» no explicita en sí mismo esta transgresión de la realidad, sino que ello es consecuencia de la especulación de un personaje, el narrador Marius Carlen. El narrador autodiegético, tras ver un artículo periodístico, descubre que el diario de Demetrio von Hagen, un amigo novelista fallecido ocho años y nueve meses atrás, ha escrito acontecimientos que datan de fechas posteriores a su muerte. Marius empieza una lectura minuciosa que constata lo escrito en el diario con una realidad que, a su pesar, corrobora como verídico todo lo escrito en el diario: su visita al funeral de un amigo, su presencia en un museo, sus amoríos con una mujer; todo ocurrido tras la muerte del autor del texto. Esto será motivo de angustia, pues, entre los hechos del diario se encuentra una entrada donde se afirma que Demetrio visitará a Marius. La narración, que está en voz de Marius, ocurre durante los últimos quince minutos de la fecha de tal visita y termina con el sonido de alguien tocando la puerta, cosa que el narrador atribuye al novelista muerto. Como afirma Enrique Cortez, el cuento difiere del fantástico tra-

dicional puesto que no se explicita la manifestación del evento fantástico: «el narrador instala al lector desde el inicio en una situación paradójica, en un universo complejo, espacio que se le presenta como un enigma» (2008: 10). En consecuencia, el inicio *in extremis* de la presentación del enigma genera el regreso de la narración al proceso de comprobación de la veracidad del diario. Como si se tratara de un cuento policial, Marius emprende la búsqueda de evidencias que le permitan dar solución al enigma que tiene frente a él.

Respecto al género policial, Jorge Luis Borges (1980) indica que este tipo de relatos tiene un programa narrativo específico en su génesis, es decir, en la pluma de Edgar Allan Poe; reconoce que el escritor norteamericano utiliza personajes y escenarios lejanos para que sus lectores ideales no identifiquen los lugares y los referentes, con la finalidad de crear un ambiente completamente distante y misterioso. Ese procedimiento, como se colige, es el mismo que ocurre en el cuento aquí abordado: los personajes de Ribeyro tienen apellidos alemanes y sus referentes también estarán relacionados a tierras que, para el público peruano, resultan desconocidas. Esta primera característica demuestra ya un acercamiento a lo que sería la narrativa policial inaugurada por Poe. Del mismo modo, tales atributos demuestran su cercanía con la literatura gótica, que también ambienta sus ficciones en espacios desconocidos para el lector más cercano al autor.² Jorge Luis Borges (1980), a propósito de ello, afirma que la relación entre el autor y el lector es necesaria para el género pues existe una correspondencia entre el detective y el lector; el descubrimiento del crimen, la trama misma, se sostiene porque el autor piensa en la reflexión que haría su receptor ideal, permitiéndole acercarse a las disquisiciones del investigador, pero sin dejar que se adelante a él. La funcionalidad del misterio radica en ello: «El misterio de la narración desafía al lector y evoca una estrategia interpretativa contrapuesta a la generativa: el lector modelo es una persona que se deja entregar por el misterio e intenta llegar a una solución —encontrar al culpable— antes de que el detective se la revele» (Klitting, 1998: 145).

Es este deseo de correspondencia el que se manifiesta en el relato de Ribeyro, puesto que no solo apela al espacio desconocido sino al encuentro con un misterio en concreto: la veracidad de lo escrito por Demetrio von Hagen y su concordancia con la realidad experimentada por Marius Carlen. De esa forma, la relación entre lector y escritor estaría reforzada por el hecho fantástico: la duda de encontrarnos ante un evento imposible, la alteración del sentido de realidad y del tiempo lineal y único. En esa dubitación se encontra-

2 Para un mayor desarrollo de las relaciones entre la narrativa fantástica y la literatura gótica, véase el artículo de Ana Abello Verano (2019).

ría lo fantástico según Tzvetan Todorov: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (2001a: 48). Asimismo, para David Roas (2011: 32), en razón de que el relato fantástico parte de una narrativa realista —una correspondencia directa con la realidad extratextual—, el lector puede asimilar rápidamente la situación propuesta por la ficción y empatizar con los personajes representados.

La presencia del delito (la transgresión del sentido natural de temporalidad), en principio, es completamente ignorada por lectores superficiales que son, a la vez, lectores especializados (periodistas, probablemente culturales o allegados al mundo de la literatura). Los primeros en tener acceso al diario de Demetrio, al notar las entradas que hacen referencia a fechas posteriores a su deceso, piensan que se trata de un recurso literario sin profundizar más en ello. De esa forma, el periodista, quien debería ser inquisidor de la verdad de los textos encontrados, es representado como un lector que no presta atención a los detalles. Esto se debería a que la principal variante entre su lectura y la de Marius es la cercanía que se tiene con el autor: «Únicamente la amistad que me unía a Demetrio me incitó a emprender investigaciones para las que no encuentro adjetivo que el clásico de minuciosas» (Ribeyro, 2009: 139). Además de la cercanía afectiva, también existe una diferencia en cuanto al conocimiento previo de ambos tipos de lectores. Los periodistas solo conocen, por ser de acceso público, la escritura de Demetrio (los libros que ya han sido editados); sin embargo, Marius también conoce la actitud del escritor, la forma de proceder en determinados momentos, y es por ello que llega a la conclusión de que no se trata de un recurso literario por parte de su amigo: «siempre me pareció un hombre probo, serio, sin mucha fantasía e incapaz de cualquier mixtificación. El hecho pues de que escribiera su diario por adelantado solo sugería dos hipótesis: o era una broma de los periodistas, que habían cotejado mal las fechas de su diario inédito o se trataba más bien del principio de un interesante enigma» (Ribeyro, 2009: 139).

Antes de dudar del autor, duda de los transductores,³ con lo cual, finalmente, tanto el lector real como el investigador, Marius, se quedan con el enigma (crimen) que debe ser resuelto. Al igual que los editores y críticos literarios, los periodistas son parte de un grupo especializado de lectores que actúan también como intermediarios entre el lector (público masivo que consume el libro) y el texto literario (Maestro, 2014). Esto también resultaría im-

3 Término utilizado por Jesús G. Maestro (2014) para referirse a todos los intermediarios entre la obra y el lector, estos son: editor, crítico literario, periodista cultural, reseñista, entre otros.

portante en la ficción abordada puesto que el periodista estaría condicionando lecturas subsiguientes, al tratar el enigma de forma tan ligera sin investigar las motivaciones para escribir tales fechas. El lector que no tiene el mismo conocimiento que Marius se encontraría ante un texto preconcebido como ficción, lo cual impide cualquier búsqueda de correspondencia con la realidad. Ribeyro, de esta forma, presenta el cuento de tal manera que construye una realidad bastante próxima a lo extratextual; siendo consecuentes con la propuesta de Roas (2011) en su definición de lo fantástico, los elementos aludidos proponen un espacio cuyas reglas físicas y límites de acción sean semejantes al nuestro (como sujetos reales). Del mismo modo, aludiendo directamente al texto, la teoría de Rosalba Campra (2008) nos permite referir una verosimilitud hipotética, en la cual los elementos se ubican de tal manera que es posible deducir las reglas de la realidad, ni lo imposible en ellas. El juicio de los periodistas demuestra el juicio general ante la manifestación de algo que rompe sus reglas de normalidad, la negación. Al especificar la razón de la diferencia entre su proceder y el de los periodistas, el narrador reconoce que la recepción generalizada de este texto es igual a la de estos últimos; de no existir tal amistad previa, él mismo la habría leído como un texto ficcional, antes que con la veracidad que un diario exige.

En ese sentido, esta duda sobre el grado de verdad del texto nos acercaría a un efecto metaliterario de la recepción de los textos ficcionales. Esto se debe a que el texto de ficción se reconoce, en un primer momento, a partir del contenedor (el libro editado) y el autor. El texto, al ser publicado en una editorial específica, tiene ya una carga significativa crucial para la catalogación del mismo, el transductor (editor, crítico, periodista) define la manera en que el lector tendrá su primer acercamiento al libro; asimismo, si el autor es conocido, este será asociado a cierto tipo de contenido. Es por ello que Marius nota la incongruencia que ningún otro lector detecta: el autor no es alguien que escribiría eso; la veracidad de lo escrito no se sustenta en la poética del autor, sino en su carácter (la intimidad del diario así lo exige), por lo que esta es contrastada con el contexto, examinándose la verdad de lo escrito en función de la realidad: «Con paciencia de paleógrafo logré poco a poco ir descifrando sus páginas, esencialmente aquellas que se referían a los años subsiguientes a su muerte y que la presunción general tomaba por inventadas» (Ribeyro, 2009: 140).

Como un detective, el personaje-lector incide en las pistas dejadas por el perpetrador del crimen. El relato se desarrolla en la intersección de lo policial y lo fantástico, entre la búsqueda de las causas racionales y la confirma-

ción de lo sobrenatural (Todorov, 2001b). Uno a uno, Marius toma los hechos constatables de Demetrio para luego verificarlos con la realidad a la que él pertenece, lo cual se debe a un intento de resolver el misterio por la ruta racional, aunque sea inverosímil para el protagonista. La explicación del delito, a su pesar, solo es verosímil cuando acude a lo sobrenatural, pero esto será la última de sus opciones ya que la investigación misma se sostiene en negar lo fantástico (el motivo de su intriga):

Este aserto me intrigó un poco, pero no me curó de cierto escepticismo. Pensé que podría tratarse de una simple coincidencia o de un caso de adivinación no ajeno al temperamento de los artistas. Pero de todos modos quedé preocupado y solo por el afán de tranquilizarme decidí llevar mis indagaciones hasta sus últimas consecuencias (Ribeyro, 2009: 140).

La confrontación con lo imposible, como advierte Roas (2011: 81-84), es un evento que incita al horror y, muchas veces, a la pérdida de la razón. Así, en oposición a la búsqueda de tranquilidad que pretende el narrador, el proceso de investigación buscaría negar sus sospechas; el motivo de su intriga es algo que tiene que ser falsado, por lo que su búsqueda se guía en razón de corroborar el motivo de su escepticismo. Sin embargo, ello será infructuoso ante el éxito de su investigación: todo apunta a la corroboración de que lo imposible ha sucedido; las acciones ubicadas en fechas posteriores a la muerte de Demetrio son sustentadas al ser confrontadas con hechos extratextuales y, con ello, la explicación fantástica tiene lugar.

La oposición del objeto o ser fantástico y la realidad se da en función al encuentro de dos mundos con reglas opuestas (Campra, 2008). El mundo de Marius Carlen es uno parecido al nuestro, al mundo real, donde el espacio físico está determinado por lo que dice la ciencia, y todo aquello que escape de tales reglas es obra de alguna broma, ilusión, ficción o locura; es en esto último en lo que se sostienen los allegados a Marius cuando él busca ayuda en sus disquisiciones. Al tacharlo de loco niegan la posibilidad de lo fantástico y con ello resguardan su sentido de realidad. Justamente sus afirmaciones resultan paradójicas en ellos ya que el narrador indica que son «entendidos en la materia» (Ribeyro, 2009: 141) —cabe suponer en lo paranormal; en ese sentido, o estos son charlatanes, espiritistas u ocultistas que engañan al resto, o es que la búsqueda real de lo imposible aterra incluso a quienes afirman desearla. Por otro lado, el mundo de Demetrio von Hagen se determina por lo paranormal, en donde la presencia de un ser se superpone a su muerte y es capaz, incluso,

de procrear después de su deceso; por ello, las propiedades de la materia que regirían el mundo de Marius es algo que, finalmente, es puesto a prueba: «Cuando lo obtuve [el permiso para exhumación] hice examinar los despojos por los médicos legistas, quienes me certificaron que los restos correspondían efectivamente a Demetrio von Hagen» (Ribeyro, 2009: 141). Además, que Demetrio pueda tener sexo tras su muerte y, a raíz de ello, un hijo, no se corresponde ni con las propiedades de un fantasma; se infiere que la explicación sobrenatural es una posibilidad ya en este punto del relato, pero la cópula necesita de un cuerpo físico, lo cual aleja mucho más el evento de su sentido de realidad. Por ello, la verificación de que el cuerpo yacía bajo tumba resulta la confirmación de que lo fantástico, lo imposible, tiene lugar a un nivel inexplicable en sí mismo; incluso los entendidos en la materia son incapaces de abordar tal evento. El lector real se encuentra ante un lector ficcional que problematiza lo que sucede en un texto particular, tildado como ficción y, se infiere, como no mimético. Así, al no saber cómo confrontar un texto fantástico, es posible reconocerse en la problemática del detective, lo cual se refuerza en el estilo policial de Ribeyro: «La fusión entre lector y detective tiene su paralelo del otro lado del eje comunicativo. La investigación de un crimen implica la elaboración continua de conjeturas sobre asesinos posibles, y este proceso puede verse como la fabricación de autores modelos» (Klinting, 1998: 146).

El personaje lector, tras su búsqueda detectivesca, ha corroborado, a su pesar, que lo inadmisible tiene lugar, consistiendo en que algo puramente textual (el diario) tenga lugar en la realidad extratextual. Ante la imposibilidad de explicar tal hecho por medio de lo sobrenatural clásico (manifestación fantasmagórica), el narrador elabora una compleja sistematización de una teoría del tiempo en la que este no es compartido, sino que tiene propiedades según cada individuo, pero cuya manifestación de lo individual (o puramente psicológico) es imposible en lo real (fáctico):

Nuestra duración interior no se puede comunicar, ni medir, ni transferir. Es factible vivir días en minutos e inversamente minutos en semanas. Los casos son frecuentes, como es sabido, en los fenómenos de hipnotismo o en los estados de sobreexcitación o de éxtasis producidos por el amor, el miedo, la música la fiebre, la droga o la santidad. 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 solar⁴ (Ribeyro. 2009: 142).

4 Otro relato en el que los límites entre la vida y la muerte son transgredidos debido a una diferencia entre el tiempo interior y el exterior es «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845) de Edgar Allan Poe.

La reflexión del narrador, finalmente, solo corrobora que lo fantástico es un hecho y que cada cosa escrita en el diario ocurre en la realidad; esto se refleja en la misma escritura del relato fantástico al que el lector real acude (que, coincidentemente, está escrito como un diario): ¿cuánto de verdad tiene un cuento fantástico? ¿Será acaso que nos encontramos ante un hecho constatable? La representación de un personaje lector y su relación particular con el material textual permite una lectura metaliteraria en la que los niveles de representación aluden también al proceso de lectura de este tipo de textos (detectivescos y fantásticos). Esto se sustenta en el mismo género con que Ribeyro escribe «Demetrio».

3. LA LECTURA COMO ORIGEN DE LO FANTÁSTICO EN «EL CASO DEL TRADUCTOR INFIEL»,
DE JOSÉ MARÍA MERINO

El dominio de Merino sobre los tópicos de la narrativa fantástica se comprueba en sus publicaciones, ya que, como indica Claudia Cabrera (2019), el autor leonés recorre la tradición de este género mediante su propia escritura. En ese sentido, *Cuentos del Barrio Refugio* (1994) se inscribe en la superación de los modelos góticos, pues lleva lo fantástico hacia el campo de lo racional y cotidiano. «El caso del traductor infiel» no solo se ubica en un cronotopo identificable como normal, sino que también tiene un origen ligado directamente al trabajo racional, la traducción. El realismo propuesto en su narrativa es fundamental para la creación de lo fantástico, ya que, a través de la ficcionalización del acto de lectura, la realidad se ve transgredida por lo ficticio: «Esta imbricación entre la ficción y la realidad se percibe en la gran mayoría de los relatos de José María Merino, y su consecuencia es la aparición de un fenómeno fantástico que se produce por el surgimiento de una fisura en el plano realista» (Cabrera, 2019: 68).

El espacio temporal y físico de la realidad textual resulta fundamental en cuanto es interpretada desde los «modelos de mundo» (Asensi, 2018); ello es debido a que el mundo representado en el texto manifiesta explícitamente la misma práctica propuesta en la teoría de la literatura fantástica: la lectura activa (Roas, 2011: 14). El traductor, protagonista del relato, manipula y trae a la realidad lo ficticio de forma operatoria. La «reducción alegórica» (Asensi, 2018) que lleva al lector a encontrar lo universal real en lo particular ficcional es potencializada cuando la ficción es manipulada por parte del traductor (intermediario entre el autor y el lector). En consecuencia, la

reducción alegórica (lo real en lo ficcional) se invierte y permite la invasión de lo ficcional en lo real.

Este procedimiento surge a partir de la construcción de una realidad verosímil que lentamente es transgredida por lo imposible para obtener una conclusión fantástica. El ingreso pausado de lo imposible hace del fenómeno extraño una conclusión lógica que amplía el sentido de realidad; ello correspondería al claro artificio metaliterario de «vuelta de tuerca» que el mismo Merino propone: «lograda al trasgredir los límites de la ficción; al invadir de algún modo la realidad, pero sin infringir el principio de verosimilitud» (Cáiz, 2014: 281). El realismo inicial del cuento, en ese sentido, no pierde consistencia, sino que abre sus límites hacia lo imposible.

El cronotopo compartido en los relatos de *Cuentos del Barrio Refugio* diseña una ficción realista atribuible a la realidad madrileña coetánea al autor. Las coordenadas de la ficción en «El caso del traductor infiel» permiten que el lector identifique el modelo de mundo ficcional con el de la realidad. Los pocos referentes históricos (el Siglo de Oro y alguno de sus poetas) admiten un nexo directo con lo extratextual; asimismo, a esto se le suman prácticas sociales públicas e íntimas reconocibles en la cotidianidad del académico madrileño que el protagonista representa. De esa forma, las actividades manifestadas en el relato de Merino no demuestran distanciamiento alguno con una narración realista de la vida de un traductor de Madrid.

Cabe resaltar, además, que esta narrativa mimética expone la problemática de uno de los elementos importantes en el mundo de la literatura: la invisibilización del traductor. Merino presenta a este personaje como un sujeto reconocido en el campo académico, con singular relevancia laboral por su contrato con un editorial importante y la confianza de haberle otorgado la traducción de un *best seller*, como es el caso de la novelística de Kathleen Crossfield. Antonio Lugán, protagonista de este relato, entonces, ha llegado, si no al éxito, a una posición importante como traductor; sin embargo, esto no se traslada al orden socioeconómico, puesto que el lugar en donde vive, el barrio Refugio, no se caracteriza por un ambiente opulento o, al menos, agradable del todo. La riqueza citadina, que por lo regular se expresa en el control de la naturaleza (la separación del hogar frente a lo exterior se manifiesta en la capacidad de tener un orden autónomo en el ambiente de la vivienda), está ausente en la morada de este personaje: «Un aire crepuscular en la calle y la estufa de gas bisbiseando junto a la mesa, pugnando por oponerse a la invasión del frío que se colaba por las rendijas de la vieja casa, en un barrio hecho, como todo lo humilde, a la costumbre de las inclemencias» (Merino, 2014).

La pobreza en la que vive el protagonista no se condice con la estabilidad laboral que tiene como traductor. El estilo de vida que lleva en ese momento no difiere mucho de su pasado como estudiante, salvo, quizá, por algunos pequeños lujos como la máquina contestadora, como refiere el narrador. Así, la función mimética de esta parte del relato demuestra la situación marginal en la que se encuentra uno de los materiales literarios olvidados en la tradición teórica de la literatura.

En casi la totalidad del relato se reconoce un carácter estrictamente realista en cuanto a la representación de un modelo de mundo identificable con el real; en ese sentido —y en razón de las afirmaciones de Rosalba Campra (2008) en cuanto a la realidad en la ficción—, se concede garantías de lo narrado. El espacio ficcional creado en el barrio Refugio, por su posición dentro de una ciudad española y por la verosimilitud de las prácticas económicas y sociales que se manifiestan a través de las interrelaciones del protagonista, Antonio Lugán, genera un efecto de realidad consistente e identificable con el mundo extratextual. Las referencias específicas de un pasado español y las generalidades de las prácticas laborales y cotidianas del traductor permiten potencialmente que el lector identifique la realidad narrada como la realidad que lo rodea en cuanto sujeto real.

Dentro de la cotidianidad referida en el relato, la actividad central del protagonista, la traducción, es ya una reducción alegórica de los procedimientos que utiliza Merino en su narrativa fantástica metaficcional. Es decir, el elemento característico del protagonista, así como la acción que titula el cuento, son ya un indicio de cómo se procederá con la invasión de un mundo diferente al que se desarrolla en la diégesis. El ingreso de lo ficticio en lo real es la vuelta de tuerca antes referida que resignifica el efecto de la traducción: es el ingreso de un discurso en lengua A en una tradición discursiva en lengua B. De esta manera, el espacio textual ficcional y el real operativo se amalgaman; eliminar las fronteras entre ambos planos sería consecuencia de una poética particular del autor: «Este fenómeno obedece a que, para Merino, la realidad opera como una ficción primaria, la cual permite la existencia y la interacción con otras realidades» (Cabrera, 2019: 220).

Como se menciona en el cuento, Antonio Lugán, protagonista del relato, se caracteriza por un trabajo prolijo en lo referente a la traducción de una obra extranjera a su lengua, el español. Tal movimiento lingüístico, como menciona George Steiner (1980), es ya un traer el texto al mundo, puesto que el traductor participa de una lectura activa que incide en los significados particulares de la obra y en los significados generales de la cultura de la que

proviene; el traductor disecciona el discurso ficcional (para efectos de este caso) y lo contrasta con la pluralidad discursiva de la cultura y el lenguaje al cual traduce. Steiner (1980), en su recorrido por el «desplazamiento hermenéutico» ejercido por el traductor, refiere que existe un peligro latente en tal práctica; el proceso de asimilación del texto original, como unidad dotada de significado y valor, tiende también a invadir la esencia del traductor, ya que el discurso traducido inhabilita todo rasgo de originalidad discursiva del sujeto: «Algunos escritores han dejado de traducir, a veces demasiado tarde, porque la voz inhalada del texto extranjero ha llegado a sofocarles la voz propia» (Steiner, 1980: 343). El riesgo de la invasión discursiva se formula como un elemento constitutivo de esta práctica. Ante ello, la escritura de versos sueltos por parte de Antonio estaría manifestando tanto el intento de mantener su individualidad creativa como la pérdida de la misma, pues se muestra imposibilitado de concretar un poema completo. Esto último sería consecuencia de su actividad constante; la misma fama como traductor, resultado de su ahínco en la asimilación objetiva de los significados, es acompañada por la pérdida de su esencia como escritor.

La lectura que ejerce Antonio Lugán sobre las novelas protagonizadas por la detective Kate Courage se contraponen por completo a la norma de su trabajo como traductor. La objetividad que lo caracteriza es anulada desde el momento que ejerce un juicio valorativo sobre la calidad literaria de Crossfield, la cual, además, es negativa y se opone a la opinión del resto: «Al principio había confesado su opinión a la persona que, en la editorial, era su interlocutor profesional, cuando Amaya no trabajaba todavía allí. Sin embargo, sus reparos habían encontrado una firme y casi desconfiada reprobación» (Merino, 2014). El ingreso o invasión del discurso de la escritora norteamericana en la individualidad del traductor quedaría impedida puesto que Steiner (1980) afirma que, para el desplazamiento hermenéutico, es necesario reconocer en el texto extranjero la garantía de su calidad; lo cual, como se muestra en el relato, Lugán no encuentra en estas novelas. La lectura crítica del protagonista adquiere una jerarquía superior a su deber como miembro de una empresa editorial; de esa forma, el personaje recobra su individualidad en cuanto lector activo y con juicio propio.

Por ello, el desplazamiento no solo se interrumpe, sino que adquiere una dirección opuesta, siendo el traductor quien invade la ficción manipulando a la protagonista de la novela. La aparente venganza que ejerce Courage al salir de los límites ficcionales resulta ser consecuencia directa de la trasgresión de un procedimiento normal de invasión discursiva constitutivo del proceso

de traducción. El modelo de mundo en la ficción de Crossfield inicia un ingreso operativo distinto al original, lo cual transgrede directamente la realidad del traductor: el personaje ficcional aparece de forma operativa en un mundo que, como el nuestro, distingue plenamente lo ficcional de lo real. Tal acción presenta las siguientes fases: la creadora del modelo de mundo ficcional elimina el distanciamiento al insertar al traductor dentro de su novelística; un lector fanático (invadido completamente por la ficción de Crossfield) amenaza la vida de Lugán; existe un desplazamiento hacia el inconsciente mediante la manifestación onírica de la ficción; finalmente, la violación de la realidad extratextual se concreta con la aparición fáctica de la detective Courage frente a Antonio Lugán.

En resumen, la lectura activa que individualiza al protagonista origina el evento fantástico final. El «desplazamiento hermenéutico», puramente discursivo, es reemplazado por un desplazamiento ilegal —usando el término de Campra (2008)— donde lo ficcional invade la realidad. Esta última, se mostraba como un modelo de mundo cerrado en cuanto a las posibilidades fácticas por su carácter realista; sin embargo, sus mismas reglas (las particularidades de Lugán como lector) causan la manifestación de lo fantástico. Con ello, las reglas del mundo se extienden y abarcan incluso lo que en primer lugar se creía imposible. Así, la verosimilitud del relato asume lo fantástico como consecuencia lógica.

En consonancia con la «reducción alegórica» de Asensi (2018), este relato construye un mundo parecido al nuestro, donde el lector puede identificarse en mayor o menor medida con el traductor. La práctica que él ejerce, la lectura activa —tan cotidiana a nosotros—, ocasiona ya una correspondencia directa con el mundo extratextual que, con la aparición de lo fantástico, generaría el miedo definido por Roas (2011: 79-107) al ver ese mundo —nuestro mundo— transgredido por lo imposible.

4. LA MUERTE Y EL TERROR CÓSMICO EN LOS DOS RELATOS

La realización de lo fantástico en los textos aquí trabajados queda como un hecho velado pues nuestros referentes de la realidad no logran comprobarlo y nos quedamos solo con las inferencias de los protagonistas. La invasión de lo imposible, como se ha indicado en los apartados anteriores, se ejecuta a partir de la reunión de dos espacios que, en principio, son opuestos: lo textual y lo real. Esto sucede debido a una relación particular entre el per-

sonaje lector (nuestro referente de la realidad) y un texto particular (que manifiesta un mundo con leyes opuestas); el encuentro entre ambos resulta conflictivo por cuanto el lector encuentra que la correspondencia entre el texto y la realidad empieza a tener connotaciones, por lo menos, extrañas. Asimismo, para que los personajes lectores lo notaran, estos demuestran una afinidad particular por lo leído. En «Demetrio», el lector conoce realmente al autor y es el único que reconoce que el uso de las fechas posteriores a su muerte no resultaba de una intención ficcional, sino de la manifestación de una rareza cuyas pistas serán comprobadas. Y, en «El caso del traductor infiel», el lector transforma maliciosamente lo leído y empieza una persecución en la que el personaje ficcional escapa de los límites textuales y, se infiere, lo interpela en el mundo real.

En estos relatos no se ejecuta el encuentro sorpresivo con aquello que amenaza con su concepción de la realidad, sino que esta aparece lentamente como un hecho velado y próximo a realizarse. La presencia de lo fantástico, afirma Roas (2011: 13), es algo que causa miedo en el protagonista y, en consecuencia, en el lector; es por ello que utiliza esto como uno de los conceptos pilares para la definición de este género. Sin embargo, lo imposible no es una materialidad que sorprenda al espectador, es una realidad en potencia cuyo reconocimiento atormenta constantemente al personaje lector y, en consecuencia —siguiendo la lógica de Roas—, al lector real. Esto crea el efecto de degradación que Howard Phillips Lovecraft denomina «horror cósmico», el cual se reconoce a partir las siguientes características:

Debe estar presente una cierta atmósfera de irrespirable e inexplicable terror a fuerzas externas y desconocidas; y debe haber una insinuación, expresadas con una seriedad y cualidad portentosa que se convierta en su protagonista, de la más terrible concepción del cerebro humano: una maligna y particular suspensión o derrota de aquellas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda contra el asalto del caos y los demonios del insondable espacio (Lovecraft, 2017: 23-24).

La razón ha ordenado el mundo para volverlo habitable, la estabilidad de lo conocido permite construir un sentido de seguridad; la presencia de cambios constantes y radicales, el caos, es algo que la humanidad ha evitado con la creación de sociedades: lo que no se puede controlar queda fuera del espectro humano (Delumeau, 1989). El miedo ha sido sustancial para la formación de la vida como la conocemos; razón por la cual, si existe algo que podría alterar el estado de paz y la seguridad, esta será evitada tratando de ser

mantenida fuera de su espectro de acción, fuera de las grandes murallas que Delumeau (1989) reconoce como la primera línea de defensa ante lo extranjero, lo desconocido. Del mismo modo en que las murallas protegen los límites físicos de la realidad conocida, la diferenciación en niveles de realidad también es fundamental para demostrar la veracidad y fiabilidad de determinados hechos. La relación entre el texto y lo real se cataloga según su correspondencia, siendo la ficción un tipo discursivo del que no se espera una verdad o, mejor dicho, una correspondencia directa con la realidad tanto en sentido realidad-ficción (estos no son textos históricos, por lo que la realidad no va a estar contenida de manera exacta), como en sentido ficción-realidad (no se trata de documentos legislativos que tengan relevancia en hechos reales).

La experiencia de un lector ficcional con un texto que represente la realidad no es un motivo propiamente de lo fantástico. Esto ya se ha visto en *El Quijote*, cuando el singular caballero y su escudero se encuentran con la segunda parte apócrifa. La lectura de la misma resultó en hilarantes comentarios, apuntes y juicios, tanto hacia el texto como a su autor. Sin embargo, en los textos aquí estudiados toma matices ligados a lo fantástico porque la correspondencia entre uno y otro resulta demasiado precisa e imposible de ser negada y burlada como en el caso de *El Quijote*. Además, la posibilidad de la muerte es un elemento que potenciará el horror de que en verdad los lectores se encuentren con un texto capaz de superar los límites del papel y tener un encuentro con la realidad.

El reconocimiento de que algo extraño y sobrenatural sucede ante sus ojos amenaza la seguridad de los personajes. En el cuento de Julio Ramón Ribeyro se hace explícito: «Completamente convencido, pero al mismo tiempo desconcertado por esta última comprobación, regresé a mi país y durante largo tiempo reflexioné, no sin temor de estar hollando un terreno prohibido, sobre estos singulares fenómenos» (Ribeyro, 2009: 141). Este personaje llega a tal conclusión después de haber investigado y confrontado cada pasaje del diario de Demetrio con el mundo real; las acciones que estaban consignadas como realizadas en fechas posteriores a la muerte del escritor coincidían con eventos en los que aparentemente él estuvo, a pesar de que su cuerpo se encontrara enterrado —lo cual se confirma tras la exhumación del cadáver—. Lo que llama «terreno prohibido» es una metáfora de la distinción de fronteras acerca del mundo conocido, el cual permite la construcción de posibles e imposibles y, con ello, un sentido de realidad que permita la seguridad de vivir en un mundo idealmente estable. El personaje lector, al no seguir el juicio común y superficial de entender el diario como ficción, y al profundi-

zar en las averiguaciones del grado de verdad de tal texto, está aceptando lo fantástico como una posibilidad, pues ese es su punto de partida para la exploración de los hechos. Al hacerlo, Marius Carlen ha salido de las murallas de lo cognitivamente seguro; lo prohibido está afuera y su lectura lo ha llevado al mundo de lo desconocido, a lo caótico. El miedo surge a partir de la pérdida de su realidad estable, donde los sujetos no pueden hacer nada más después de su muerte.

Por otro lado, el cuento de José María Merino narra la manera en que la mala acción de un traductor tiene como consecuencia la venganza de la ficción traicionada; las acciones de Antonio Lugán sobre las novelas de Kathleen Crosfield tienen repercusiones que van en distintos grados, según la capacidad de la ficción para alterar el mundo extratextual. Primero, altera la escritura del traductor hasta tal punto que es incapaz de escribir un poema entero; luego, este es confrontado por un amigo de la escritora —y, después, por la escritora misma— anunciando que su engaño y su mala labor serían denunciados en público; posteriormente, se sabe amenazado de muerte por un fanático de la obra; y, al final, se infiere que lo fantástico adquiere solidez en la realidad del sujeto. En las últimas líneas del relato, una mujer con los mismos rasgos que la protagonista de Crosfield, Kate Courage, se presenta: «Ante todo, le voy a explicar quién soy yo, decía la mujer, y él comprendió que ya lo sabía, aceptando que su confusión empezaba a ser la única realidad posible» (Merino, 2014). La similitud física que se identifica ante el contraste de sus características y las previamente mencionadas acerca de la detective ficcional llevan a suponer que solamente se puede tratar de ella; es esa la razón por lo que es mencionada la duda —la misma que Todorov (2001a) utiliza para la definición de lo fantástico—, lo cual nos lleva a suponer que lo imposible tiene lugar. En ambos casos, los personajes lectores demuestran una cercanía específica con el texto: Marius Carlen es amigo del autor y Antonio Lugán modifica el texto para entretenerse. Como se ha expuesto en los apartados anteriores, la práctica lectora de los protagonistas se opone a la común, ocasionando que lo ficcional sea un elemento operativo en la realidad.

Al miedo cognitivo de lo fantástico (Roas, 2011: 90) se suma un terror más, que Delumeau (1989) determina como consustancial al ser humano: el miedo a la muerte. Este puede manifestarse como el encuentro con un ser sobrenatural que ha superado los límites físicos de la muerte y se manifiesta en un lugar a pesar de que su cuerpo se encuentra enterrado, como sucede en el cuento peruano, «Demetrio». También podría estar relacionado con una amenaza indirecta, en donde la realización de lo imposible supone también la

muerte de un sujeto real, como en el texto español, pues en él la escritora envía una carta al traductor afirmando lo siguiente: «me ha sugerido la idea de un nuevo libro, en que aparecerá un personaje como usted, un traductor infiel cuya muerte —pues será de víctima el rol que le va a corresponder a tal personaje en la trama de mi novela— va a ser meticulosa y eficazmente investigada por Kate» (Merino, 2014).

Lo fantástico, entonces, no solo será una amenaza cognitiva, sino que también tendrá relación con aspectos de la literatura de terror que encuentra en estas sutilezas un ambiente amenazante para sus personajes. En casos como el de Julio Ramón Ribeyro y José María Merino, se condiciona un lapso largo de la vida de sus protagonistas en una alerta constante ante el advenimiento de la muerte, lo que para Gustavo Abad (2005) sería un estado de violencia, caracterizado por el deterioro de las condiciones de vida y la presencia constante de la muerte como entidad amenazadora. Las transgresiones suceden, en primer lugar, de forma discursiva, generando en los protagonistas la duda ante lo imposible y el acecho constante de la realización de lo fantástico. La entidad fantástica, el personaje textual que invade lo real, es en «Demetrio» y en «El caso del traductor infiel» una verdad sugerida, pues los narradores no indican el hecho de forma concreta; sin embargo, las características de su presencia velada y el recorrido del relato indican que nos encontramos ante lo imposible.

CONCLUSIONES

Los relatos, a pesar de ser de distintos puntos geográficos —Perú y España—, muestran similitudes en el tratamiento de un tema que ha atravesado la literatura universal, la representación del lector en la ficción y su relación con los textos, pero centrados en los campos de lo fantástico y el terror. El arquetipo del personaje lector es utilizado en estos relatos de tal forma que, al ser expuestos en clave fantástica y de terror, potencia las repercusiones de ambos aspectos: los cuentos muestran el encuentro del personaje lector con una obra que supera los límites textuales y problematizan la relación que tiene esta última con la realidad, y, a su vez, la empatía del lector real ante la transgresión fantástica adquiere mayor relevancia al verse representado a sí mismo como personaje protagonista de la ficción.

El miedo metafísico (o intelectual) que Roas (2011: 95-96) atribuye al lector de literatura fantástica se manifiesta en estos relatos en dos niveles: en

primer lugar, dentro de la ficción, cuando los personajes lectores se encuentran con la manifestación del evento insólito dentro del campo de lo textual y, en segundo lugar, en la recepción de los cuentos donde el lector real se encuentra representado en la ficción fantástica. Asimismo, esto se potencia con la ausencia de una transgresión total, puesto que los protagonistas solo pueden inferir que lo imposible está sucediendo y el relato culminará con ese ambiente en donde lo fantástico acecha la realidad. El lector real, del mismo modo, ya sugestionado por la ficción en el proceso de recepción detallado por Roas (2011), se encuentra ahora frente a un mundo donde lo ficcional podría invadir en cualquier momento su mundo. Al igual que los personajes, el lector solo cuenta con sus sentidos para validar lo que sucede en el mundo. La racionalidad que interpreta sus sensaciones se encuentra en constante especulación esperando que lo real replique lo ficcional, así como lo ficcional ha replicado lo real en los relatos aquí abordados.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Gustavo (2005): *El monstruo es el otro: la narrativa social del miedo en Quito*, Ediciones Abya-Yala, Quito.
- ABELLO, Ana (2019): «Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés», *Dicenda*, 37, pp. 31-49; disponible en <<https://doi.org/10.5209/dice.64993>> [consulta: 05/03/2021].
- ASENSI, Manuel (2018): «¿Qué dice la fantasía sobre nuestro mundo? Sobre el concepto de “reducción alegórica”», *Actio nova*, 2, pp. 310-330; disponible en <<https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>> [consulta: 05/03/2021].
- BORGES, Jorge Luis (1980): *Borges oral*, Bruguera, Barcelona.
- CABRERA, Claudia (2019): *La metamorfosis, el doble y el mundo onírico en la narrativa breve de José María Merino*, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral, disponible en <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/801> [consulta: 05/03/2021].
- CÁLIZ, Jessica (2014): «La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino», en Barbara Greco y Laura Pache (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 277-287.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CORTÁZAR, Julio (1990): *Final del juego*, Sudamericana-Planeta, Buenos Aires.
- CORTEZ, Enrique (2008): «La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro», *Revista Iberoamericana*, 222, pp. 1-16; disponible en <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5304>> [consulta: 03/09/2021].
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, trad. Mauro Armíño, Taurus, Madrid.

- KLINTING, Hanne (1998): «El lector detective y el detective lector: La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en “Las previsiones de Sangiácomo”», *Variaciones Borges*, 6, pp. 144-159; disponible en <<https://www.jstor.org/stable/24879407>> [consulta: 05/03/2021].
- LITTAU, Karin (2008): *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*, Manantial, Buenos Aires.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2017): *El terror en la literatura*, trad. Gabriela Ellena Castellotti, Planeta, Barcelona.
- MAESTRO, Jesús G. (2014): *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Pentalfa Ediciones, Oviedo.
- MARTÍNEZ, José (2008): «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 67, pp. 255-272; disponible en <<https://www.jstor.org/stable/25479058>> [consulta: 05/03/2021].
- MERINO, José María (2014): *Cuentos del Barrio Refugio*, Roca, Barcelona; disponible en <<https://es.scribd.com/book/314695806/Cuentos-del-Barrio-del-Refugio>> [consulta: 05/03/2021].
- PIMENTEL, Luz Aurora (1993): «Tematología y transtextualidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), pp. 215-229; disponible en <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>> [consulta: 05/09/2021].
- POE, Edgar Allan (1845): «The Facts in the Case of M. Valdemar», en *Gothic Digital Library* UFSC; disponible en <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/132706>> [consulta: 30/08/2021]
- QUICHIZ, Gustavo (2019): «“La otra orilla” y “Sonambulario”: paralelismos en la vertiente fantástica de Julio Cortázar y Julio Ramón Ribeyro», *Tropelías*, 32, pp. 7-16; disponible en <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019323419> [consulta: 08/09/2021].
- RIBEYRO, Julio Ramón (2009): *La palabra del mudo*, t. II, Planeta, Lima.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2020): *El mal o El drama de la libertad*, trad. Raúl Gabás, Tusquets Editores, Barcelona.
- STEINER, George (1980): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trads. Adolfo Castañón y Aurelio Major, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- TODOROV, Tzvetan (2001a): «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-64.
- (2001b): «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 65-82.