

“SILVIO EN EL ROSEDAL”, DE RIBEYRO: CUANDO EL MEDIO ES EL FIN

Rodrigo Olay Valdés

Universidad de Oviedo

olayrodrigo@uniovi.es

Resumen: Este trabajo aborda un análisis interpretativo del relato “Silvio en El Rosedal” (1977) del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro mediante el estudio de sus implicaciones simbólicas y de su construcción narrativa. La lectura propuesta se centrará en la construcción simbólica del relato, dado que constantemente aparecen elementos que propician una interpretación metafísica del cuento. Además, la pieza contiene ciertas claves autobiográficas que pueden explicar algunas de las particularidades del personaje de Silvio.

Palabras clave: Ribeyro, relato, interpretación, estructura, simbolismo.

RIBEYRO’S “SILVIO EN EL ROSEDAL”: WHEN THE MEAN IS THE END

Abstract: This paper offers an interpretive analysis of Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro’s short story “Silvio en El Rosedal” (1977), studying its symbolic implications and its narrative construction. The proposed analysis will focus on the symbolic construction of the story, since there are constant elements that promote a metaphysical interpretation of the text. In addition, the piece contains certain autobiographical keys that can explain some of the peculiarities of Silvio’s character.

Keywords: Ribeyro, short story, interpretation, structure, symbolism.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.445>

Recibido: el 19 de febrero de 2020

Aceptado: el 2 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

A lo largo de las siguientes páginas, propondremos un análisis del relato “Silvio en El Rosedal” (1977), obra del narrador, ensayista, dramaturgo y memorialista peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), fijándonos para ello en la perfecta estructuración del cuento en tres partes y doce secuencias. Además, nuestra lectura tendrá muy en cuenta la construcción simbólica del relato, en el que constantemente aparecen elementos que acentúan la interpretación metafísica del cuento, para acabar desembocando en ciertas claves biográficas que, a nuestro juicio, pueden explicar algunas de las particularidades del personaje de Silvio.

Y bien, “Silvio en El Rosedal”¹ fue escrito en París durante el verano de 1976 y publicado por vez primera en 1977 en el tercer volumen de *La palabra del mudo*, subtítulo *Silvio en El Rosedal* (Lima, Milla Batres, 220 pp.). El libro, que hacía el séptimo de relatos que Ribeyro publicaba tras *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1962), *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me nivelo* (1972), reunía una decena larga de cuentos; Ribeyro eligió en esta ocasión el título del relato que acaso haya gozado de más fortuna entre los suyos.

Es importante hacer notar que el libro *Silvio en El Rosedal* manifestaba una novedad en el arte narrativo de Ribeyro, desde luego presente en el relato homónimo: Ribeyro abandona el “cuento de circunstancias” y empieza a construir lo que se ha llamado “cuento de procesos” (Luchting, 1988: 153): si en aquel se describía un instante definido y breve y, a través de él, indirectamente, la situación y procedencia del personaje, en este se abarca un periodo largo y se narran profundas transformaciones sin acudir al diálogo.

Importa destacar por último, antes de comenzar la lectura del relato, que a mediados de la década de los setenta Ribeyro padeció graves problemas de salud y se encontró dos veces el borde la muerte; una vez salvado, incluso, el pronóstico médico no le auguraba sino unos pocos años más de vida (Luchting, 1988: 143). Es en este contexto, seguramente como consecuencia de él, en el que Ribeyro escribe “Silvio en El Rosedal”, cuento que él mismo ha tildado de “metafísico” (Luchting, 1988: 155) y en el que cristaliza una de las preocupaciones que más debió de afligirlo durante su enfermedad: el problema de la trascendencia y sentido de la vida, que no es sino el móvil esencial que guía el comportamiento del personaje y que constituye el tema de “Silvio en El Rosedal”. En esta línea hay que apuntar la importancia de la escritura como forma de memoria que nutre y vertebrata la obra ribeyriana: “Solo ahora, al recordar esas noches con el propósito de describirlas, puedo darme cuenta de los rumores que las poblaban” (Esteban, 2007: 19).

¹ No son pocos los críticos que consideran que es este el más emblemático de los cuentos de Ribeyro. En esa dirección apunta Miguel Gutiérrez, que entiende el relato como síntesis de la obra ribeyriana (1999: 15). Otro tanto consideran Peter Elmore (2002: 207), Giovanna Minardi (2002: 187), Javier de Navascués (2002: 131), Trinidad Barrera (2003: 100), Eva María Valero Juan (2003: 257), Alonso Cueto (2015: 3). Podemos convocar también aquí a José Miguel Oviedo (1997: 52), quien ve en “Silvio en El Rosedal” la “obra maestra” de Ribeyro. Otro tanto hace Alfredo Bryce Echenique, en el prólogo con que presentó la reunión de los cuentos completos de Ribeyro (1994: 15); no obstante, tal como agudamente nos hace notar uno de los anónimos evaluadores de este trabajo, conviene tener presente que dicho prólogo de Bryce Echenique, “El arte genuino de Ribeyro”, es en realidad obra del crítico peruano Julio Ortega, tal como este mismo ha declarado: “El prólogo a los *Cuentos* de Julio Ramón Ribeyro lo firma Bryce y es suyo, aunque lo he escrito yo. No es un plagio, es una complicidad literaria, acordada por ambos. Nunca he escrito mejor. Y me he divertido mucho con el juego y el humor de ese gesto de des-autorización de la propiedad privada” (Ortega, 2007: 5). Por tanto, en la lista final de referencias bibliográficas, indicaremos entre corchetes la autoría de Ortega tras el nombre de Bryce.

Pero desandemos unos pasos el camino. “Silvio en El Rosedal”, ya desde su título, pone en relación a los dos actores principales del relato: “Silvio”, su protagonista, y “El Rosedal”, el espacio mágico que lo rodea y que determina la evolución psicológica y vital de Silvio (Navascués, 2004: 77-83). El relato podría resumirse del siguiente modo: un hombre limeño (pero hijo de inmigrantes italianos) de vida abolida, absolutamente incapaz sexual y socialmente, recibe en herencia un hermosísimo y rico territorio, El Rosedal, en la ciudad de Tarma,² al que tras ciertas dudas iniciales acaba por mudarse. Descontento con los tarmaños, va recluyéndose progresivamente en su heredad, fascinado por ella, en particular con el bello y misterioso rosedal que da nombre a la finca. Sin embargo, acaba por encontrar vacía su vida. Un día decide ascender el cerro que domina su predio, y desde la altura le parece advertir una extraña regularidad geométrica en la disposición de los rosales de su jardín: descubre entonces que tales formas geométricas pueden interpretarse como una clave en código Morse en la que se lee “Res”. Comienza entonces Silvio una delirante interpretación de ese “Res” que va determinando los derroteros de su vida, lo que, por cierto, sucede igualmente en otros cuentos ribeyrianos.³

Así, al leer “Res” decide comprar más reses y hace prosperar su finca; lee luego “Cosa” (*Res* en latín), y emprende un imposible inventario; interpreta seguidamente “Ser”, y se dedica a lo que siempre había deseado: el violín; finalmente, *Res*, como en catalán, se convierte en “Nada”, y Silvio entra en un periodo de abandono y pesadumbre, del que solo vendrá a sacarlo la carta de una familiar, Rosa Elleonora Settembrini, que Silvio decide acoger en su casa solo porque las iniciales de su nombre responden también a la clave “R. E. S.”.⁴ Con Rosa llegará a El Rosedal su bellísima hija Roxana Ellena Settembrini (cuyas iniciales también responden a la clave “R. E. S.”), de la que Silvio se enamorará creyendo encontrar en ella, por fin, la solución al enigma. Pese al amor de Silvio, Roxana es vista por Rosa y por el resto de los tarmaños como la posibilidad de heredar El Rosedal (y el evidente juego antropo-toponímico *Roxana-Rosedal* viene a subrayarlo): durante una gran fiesta celebrada con el fin de encontrar un adecuado pretendiente a Roxana, esta se enamorará del hijo de un poderoso terrateniente. Inicialmente desolado y encastillado en su torre, Silvio, tras advertir que las formas geométricas que creyó ver en el rosedal han desaparecido, se recluirá en sus dotes musicales como forma de consuelo.

² La elección de la ciudad de Tarma, en la Cordillera Central de los Andes, no es ni mucho menos casual; de hecho, el abuelo paterno de Ribeyro, Julio Eduardo, pasó una etapa de reposo y descanso en Tarma (igual que en “Silvio en El Rosedal” se le recomienda a Salvatore Lombardi); fue en Tarma donde el abuelo Ribeyro conoció a una joven italiana con la que acabaría casándose; de esta manera, la utilización de personajes provenientes de la inmigración italiana en el Perú es también un rastro biográfico. Todos estos datos son referidos por Ribeyro en su texto “Ancestros” (1994a: 225-234), aunque pueden completarse con los que ofrece Navascués (2002: 135-136). Ya por último, debe hacerse notar que la ciudad de Tarma aparece en otros textos ribeyrianos; en el relato “El ropero, los viejos y la muerte”, por ejemplo, uno de los personajes afirma: “algún día me compraré en Tarma no un terreno como acá, sino una verdadera granja” (Ribeyro, 1994a: 238). Como vemos, la autoficción, tan usual en Ribeyro, se filtra incluso en sus textos aparentemente menos autobiográficos.

³ De modo parecido, en “Solo para fumadores” (Ribeyro, 1994b: 573-595), las sucesivas marcas y tipos de tabaco por los que el protagonista pasa determinan sus avatares biográficos (y no son tanto los avatares biográficos los que determinan las sucesivas marcas y tipos de tabaco por los que el protagonista pasa).

⁴ En su relato “Solo para fumadores” Ribeyro juega, como aquí, con los anagramas. En este caso, el protagonista del cuento se distrae imaginando diferentes combinaciones a las que puede dar lugar la palabra “Marlboro” (“broma, robar, rabo, ola, romo, borla...”). Por último, no debe pasar inadvertido que el propio título del relato que analizamos, “Silvio en el rosedal”, esconde casi exactamente en sus iniciales la clave “S. E. R.”.

El relato, como muchos otros de Ribeyro, aparece estructurado en varios fragmentos no numerados de extensión variable (de los apenas dos párrafos del fragmento quinto pasamos a las varias páginas que comprende el octavo); en este caso, son 12 los fragmentos que componen el relato. Pese a su aparente arbitrariedad, esta subdivisión es esencial y obedece a muy concretos motivos. Determinados críticos han llamado la atención sobre el vínculo establecido en el relato entre las sucesivas secuencias del cuento y los meses del año, actuando estos como metáfora de la evolución de una vida (Luchting, 1988: 144). No estamos de acuerdo con esta interpretación, a la que no obstante debemos hacer una concesión de nuestra cosecha: Rosa María Settembrini, personaje a la postre fundamental, aparece por vez primera en el noveno fragmento del relato (y, como salta a la vista, septiembre es el noveno mes del año); pero más allá de esta apenas broma de Ribeyro, que evidencia una asombrosa minuciosidad compositiva en ningún caso exhibida por el autor (Ribeyro, 1992: 180), ninguna otra analogía de interés puede establecerse entre cada fragmento y su correspondiente mes del año. En realidad, el relato nos parece claramente dividido en tres partes (planteamiento, nudo y desenlace, respectivamente) cada una compuesta por cuatro fragmentos:

- I § 1. Prehistoria de El Rosedal. Modo en que llega a manos de Silvio.
- § 2. Prehistoria de Silvio.
- § 3. Descripción minuciosa de El Rosedal.
- § 4. Establecimiento y vida de Silvio en El Rosedal

- II § 5. Hartazgo de Silvio. Necesidad de trascendencia.
- § 6. Ascensión al cerro y descubrimiento del secreto del rosedal.
- § 7. Descubrimiento e investigación de la clave.
- § 8. Vida de Silvio determinada sucesivamente por las distintas conjeturas.

- III § 9. Carta de Rosa
- § 10. Llegada de Rosa y Roxana. Enamoramiento de Silvio.
- § 11. Cansancio de Roxana, que no corresponde a Silvio.
- § 12. Gran fiesta. Inexistencia de la clave del rosedal y consuelo en la música.

Como se deja ver, I es fundamentalmente presentativo, se encarga de dibujar espacio y personaje principales y de insinuar la relación que se establecerá entre ellos. Por su parte, II comienza en el fragmento quinto, cuando se produce la transformación esencial del relato y germina en Silvio el sentimiento de inconformismo y necesidad de un sentido que guiará su búsqueda. Tras sus sucesivos intentos a solas, en III entrarán en escena dos personajes fundamentales, Rosa y Roxana, que harán cambiar la dirección del relato, pues serán determinantes para que Silvio alcance, si no *la verdad*, al menos sí una respuesta.

Volviendo a Silvio, debe insistirse en que es un personaje totalmente incapaz social y sexualmente, como consecuencia del trato terrible al que su padre lo ha sometido. Silvio (puede esto verse en § 2) es obligado a trabajar infatigablemente por un progenitor “tiránico y avaro” y, como consecuencia de ello, no desarrolla ninguna de las facetas de su personalidad. Es, de esta manera, ejemplo de personaje desclasado, deshumanizado incluso, privado de toda afectividad: Silvio “no pudo [...] hacer amigos, tener una novia, cultivar sus gustos más secretos ni integrarse en una ciudad para la cual no existía” (Ribeyro, 1989: 236); en su

juventud asiste a la “abolición progresiva de sus esperanzas más íntimas” (Ribeyro, 1989: 237); su soledad es radical; su aislamiento, creciente.⁵

A lo largo de todo el relato asistimos una y otra vez a la afirmación de estas limitaciones de Silvio: para empezar, es incapaz de insertarse en la sociedad tarmeña. A su llegada, es recibido por el grupo de propietarios locales, pero Silvio acaba rechazando sus celebraciones: “poco a poco fue abandonando estas frecuentaciones” (Ribeyro, 1989: 242); cuando Silvio interpreta que la clave que el rosedal le transmite es “SER”, decide reiniciar una vida socialmente más activa, pero vuelve a cansarse y escapa en mitad de una de las fiestas para nunca volver: “sin que nadie comprendiera por qué, abandonó súbitamente la reunión” (Ribeyro, 1989: 244); más adelante, organiza un concierto de violín que es, de nuevo, otro verdadero fracaso social (§ 8);⁶ la fiesta que cierra el relato supone la escenificación final de su desubicación, pues no consigue nada de lo que se había propuesto. Pueden añadirse más ingredientes: Silvio es un personaje descastado, un pobre inmigrante sin raíces y sin ningún arraigo ni prestigio inserto en una sociedad, la tarmeña, que no le pertenece y que codicia sus posesiones (Rose, 1995: 237-48); cuando Rosa aparece en escena (§ 9-12) es para usurparle el poder y el control de El Rosedal: “[Rosa] se aplicó al gobierno del fundo con una pasión vindicativa” (Ribeyro, 1989: 250-1); y para obrar en pos de su propio beneficio: así, Rosa convence a Silvio para organizar una fiesta (§ 11-12) con el fin de hallar un adecuado prometido para Roxana, cuando lo que Silvio cree es que la fiesta distenderá el ánimo de la joven y volverá a hacer que se interese por él.

Finalmente, emparentado con todo esto está la manifiesta incompetencia sexual de Silvio:⁷ el único trato erótico que mantiene con las mujeres, muy esporádico, es con prostitutas, y ello le deja siempre “insatisfecho y desplumado” (Ribeyro, 1989: 245); ya anotamos antes que no pudo tener novia en su juventud, y apuntamos ahora que su rechazo de la sociedad tarmeña (§ 4) viene determinado porque una pléyade de solteras “le hacían descaradamente la corte” (Ribeyro, 1989: 235) y Silvio es incapaz de soportarlo. De hecho, le sucede tener “demasiado presente la imagen de su madre” y ser “su ideal de belleza femenina [...] muy refinado para ceder a la tentación” (Ribeyro, 1989: 240), lo que acentúa aún más la

⁵ La gran mayoría de personajes protagonistas de Ribeyro están, como Silvio, definidos por su absoluta soledad y por su marginalidad. De hecho, se ha interpretado el título bajo el que Ribeyro reunió su obra cuentística completa, *La palabra del mudo*, como un intento de Ribeyro de dar voz a los que carecen de ella, entre los cuales él mismo estaría incluido. Los ejemplos son abundantísimos: los protagonistas de los relatos “La careta” (1994a: 378-380: un joven se inmiscuye, sin careta, en una fiesta de máscaras y ve finalmente cómo le arrancan la piel cuando todos se quitan la máscara), “El profesor suplente” (1994a: 173-176: un hombre intenta desempeñar un trabajo para el que no está capacitado), “Alienación” (1994b: 481-483: un hombre, con el fin alcanzar sus propósitos, intenta cambiar su personalidad hasta negarse a sí mismo y hundirse en el máximo rechazo social, para acabar muriendo en una guerra ajena), “La juventud de otra ribera” (1994b: 543-569: un solitario hombre extranjero de viaje en París es burlado, robado y asesinado) son perfectos y desgarrados ejemplos de incompreensión, rechazo y aislamiento. Por su parte, el protagonista de “*Nuit capresse cirius illuminata*” (1994b: 640-655) vive, como Silvio en su hacienda, progresivamente recluido en su casa y alejado de los demás (hasta que le sobreviene la peripecia que el relato refiere).

⁶ En esta incompreensión de la sociedad tarmeña de las inquietudes vitales (necesidad de trascendencia) pero sobre todo artísticas de Silvio, se ha visto una alegoría del artista incomprendido por su público burgués (Gnutzman, 1990: 26).

⁷ Sin llegar a los extremos de Silvio, los protagonistas de “Doblaje” (Ribeyro, 1994b: 91-95) y “*Nuit capresse cirius illuminata*” se refieren a sus dificultades para entablar relación con las mujeres; por su lado, Akito Kamura, personaje principal de “Al pie de la letra” (Ribeyro, 1994a: 119-123), manifiesta una completa incapacidad para relacionarse con las mujeres, lo que lo lleva a cometer un terrible asesinato.

patología de Silvio. Su ulterior enamoramiento de Roxana no puede sino estar abocado también a la decepción, como suele suceder en los relatos del peruano (Cueto, 2015: 3). En suma, Rosa concreta el fracaso social de Silvio; Roxana, el sexual. Estructural y funcionalmente, ambos personajes resultan muy similares, porque ponen de relieve carencias equivalentes y complementarias de Silvio, y por eso los nombres de ambas (Rosa Elleonora Settembrini y Roxana Ellena Settembrini) las aproximan tanto.

El que Silvio sea un ser totalmente aislado es importante en este relato, porque cuando se pregunte por el sentido de su vida (§ 5) no podrá responderse con los medios habituales (amor, familia, actividades profesionales, etc.). Presentar a Silvio tan descarnadamente, tan poco ligado a cualquier concreción, acentúa la capacidad alegórica del texto (como asimismo lo harán determinadas utilidades del espacio y el tiempo en el relato que analizaremos más tarde) y afirma el perfil borgiano, tantas veces resaltado (Ortega, 1985: 141-2; Valero Juan, 2003: 265-7; Navascués, 2004: 77-78), de “Silvio en El Rosedal”.⁸

Más allá de otras deudas (cierto juego con la enumeración caótica, las conjeturas abismales y la paradoja), establecidas cuando Silvio interpreta “RES” como ‘cosa’ y se entrega a la elaboración especulativa, evidentemente irónica y humorística, de imposibles listados infinitos (Ribeyro, 1989: 243, 246) —acaso como estrategia para desdramatizar el grave propósito que rige la vocación de Silvio, que no es otro que *acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad*—, lo verdaderamente borgiano del relato es el diálogo que un hombre establece aquí con su propia conciencia en busca de un Absoluto que quizá sea apenas una invención propia.⁹ Esta es la clave de arco del relato: un hombre se pregunta sobre sí y parece barajar varias respuestas hasta que descubre que aparentemente ninguna ha dado resultado. Sin embargo, luego lo veremos, la respuesta ha estado en el propio planteamiento de la pregunta.

Junto con Silvio, el espacio, El Rosedal (y, más aún, el rosal de El Rosedal) es el otro gran protagonista del relato, minuciosamente estudiado por Javier de Navascués (2004: 77), pues adquiere desde el comienzo tintes míticos, “encantados” según Peter Elmore (2002: 209).¹⁰ El Rosedal es presentado (§ 1) como una Tierra Prometida, caracterizada por su “feracidad y hermosura” y por ser “lugar de reposo y esparcimiento” (Ribeyro, 1989: 233). El Rosedal es una tierra codiciada y anhelada por muchos terratenientes tarmeños (si la sociedad tarmeña tolerará a Silvio es solo para poder acceder a El Rosedal). Y su historia es descrita por Ribeyro acudiendo a un modelo bíblico claro: su primer dueño, *Paternóster* (‘Dios’), vende el terreno a *Salvatore* (‘Moisés’), quien ha estado cuarenta años ahorrando (‘vagando en el desierto’) para poder permitirse la heredad: lamentablemente, al llegar a El Rosedal

⁸ Valero Juan (2003: 264) ha destacado y documentado con textos del propio Ribeyro la influencia que en la concepción de este relato tiene otro de Henry James, “*The figure in the carpet*”, cuyo protagonista igualmente cifra en el perfil de una figura intuida en un tapiz una pesquisa de trascendencia ontológica.

⁹ También Peter Elmore (2002: 207) ha llamado la atención sobre esta pátina borgiana del relato ribeyriano, singularmente en lo que en “Silvio en El Rosedal” hay de investigación (para nosotros no tanto policial cuanto metafísica); en esta medida, no resulta ni mucho menos descabellado vincular este relato con el borgiano “El jardín de senderos que se bifurcan”, haciéndonos buena cuenta, con todo, de las diferencias entre ambos textos; con parecida argumentación, Galia Ospina Villalba ha aducido “El Aleph” como influencia identificable (2006: 214).

¹⁰ Por su parte, también Jorge Bruce lo ha considerado, de hecho, como trasunto de imposible e inmarcesible lozanía de la obra de arte verdadera. Galia Ospina Villalba ha insistido en la simbología de la rosa y sus implicaciones histórico-artísticas (2006: 208)

muere (como Moisés, sin pisar la Tierra Prometida), y así es como Silvio se ve de pronto dueño de unos lejanos territorios.¹¹ De tal manera, El Rosedal es figurado como patria arcádica, Tierra Prometida y Jardín edénico: “lugar [...] donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían” (Ribeyro, 1989: 238). Dentro de El Rosedal sobresalen dos lugares de especial relevancia y significación: el rosedal, claro, y la torre. El rosedal es desde un principio resaltado siempre a través de términos que remiten a un campo semántico muy concreto: así, es un “lugar encantado” (Ribeyro, 1989: 238) y misterioso, pues “cada vez que abandonaba el jardín tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo” (Ribeyro, 1989: 240). La torre también llama la atención desde el inicio (§ 3), pues se resalta que “rompía un poco la unidad” (Ribeyro, 1989: 237) simétrica de la hacienda; más tarde, cuando Silvio advierte su verdadera función, aún se singularizará más la construcción, que “turba” a Silvio e impone una vida “enigmática”, pues “estaba fuera de lugar, no cumplía ninguna función” y resulta en suma “aberrante”: “solo podrá servir de lugar privilegiado para observar una sola cosa: el rosedal” (Ribeyro, 1989: 242). Debe destacarse cómo en el tratamiento del espacio en el relato se perfilan dos constantes: los lugares altos son asociados siempre con la verdad y su discernimiento (el “cerro” al que Silvio asciende en § 6 y desde el que se insinúan las formas que luego estudiará; la torre a lo largo de todo el relato); la oposición continua entre Lima y la sierra (Tarma), siempre en detrimento de la capital, que es el espacio de la infelicidad, el frío, el invierno, el aburrimiento y del recuerdo del pasado atroz de Silvio.

Como antes apuntábamos, § 5 supone un cambio de actitud de Silvio que desencadenará las acciones que vertebran el relato desde ese momento. Silvio es consciente de la vaciedad de su vida, y se interroga sobre la necesidad de una respuesta: “La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero, ¿qué podía ser?” (Ribeyro, 1989: 240). En § 6, esta inquietud lo lleva a “hacer lo que nunca había hecho” (Ribeyro, 1989: 241) en El Rosedal, y así escala el cerro que culmina su hacienda. Desde la cumbre le parece advertir cierta regularidad en las formas que adquieren los rosales del rosedal, lo que le inquieta. En § 7, desde la misteriosa torre de su heredad, logra al fin contemplar las figuras regulares que adopta el rosedal. Debemos destacar en este punto lo que de influencia de la percepción hay en su descubrimiento: en § 6, Silvio no logra descifrar las figuras porque desde el cerro está demasiado lejos para distinguir las y con sus prismáticos obtiene una imagen demasiado cercana, que le impide apreciar bien la regularidad del rosedal; solo en § 7, y desde la torre, se hallará a la distancia adecuada; ahora bien, más tarde, en § 12, desde ese mismo lugar ya no será capaz de distinguir nada.

El caso es que Silvio observa desde la torre unas formas geométricas como estas: “●—●●—●●”; tras meditarlo, resuelve que son equivalentes a estas otras, esto es, a una secuencia de código Morse: “●—●●—●●”, o, lo que es lo mismo, segmentado en unidades: “●—●”, ‘R’; “●”, ‘E’; y “—●”, ‘D’. Se da aquí un hecho muy curioso, pues en realidad es “●—●●” el equivalente a ‘S’ y no “—●”, que como acabamos de ver equivale a ‘D’; Ribeyro debió escribir “●—●●●”.¹² Una vez advertidas las figuras, ensaya Silvio una progresiva sucesión de

¹¹ Higgins interpreta algunas de estas “connotaciones simbólicas” de modo algo diferente, pues para él hacen de El Rosedal “una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer” (1991: 163).

¹² Nuestra interpretación original al descubrir esta irregularidad de Ribeyro (Silvio no descifra bien el significado de la secuencia en Morse) fue la de derivar de este hecho ciertas y profundas indicaciones interpretativas: para

cabalísticas respuestas posibles que podríamos esquematizar cronológicamente como sigue en relación con el fragmento en que cada hipótesis es planteada:

II § 7: RES

SER

‘COSA’

Soy excesivamente rico

Serás enterrado rápido

Sábado entrante repasar

Solo ensayando regresarás

Sócrates envejeció rejuveneciendo

Sirio engendró Rocío

Sálvate enfrentado río

Sucedióle encontrar rupia

Sóbate encarnizadamente rodilla

§ 8: RES

‘COSA’

SER

RES, ‘nada’

III § 9: Rosa Elleonora Settembrini

§ 10: Roxana Ellena Settembrini

§ 12: No hay clave

En § 7, donde el planteamiento es humorístico, exagerado y progresivamente degradante (pues las interpretaciones son cada vez más inverosímiles y grotescas), resulta obvio que Silvio se entrega a la especulación desaforada; en § 8, sin embargo, el enfoque es totalmente diferente, porque Silvio, después de una conversación casual con uno de los trabajadores de sus tierras, pasa a estar convencido de “la existencia de un orden”, y comienza a vivir en función de las distintas posibilidades de interpretación de la clave “RES”.

El punto fundamental llega cuando Silvio entiende “SER” como un imperativo, y se entrega a lo que siempre ha deseado. Es en ese momento cuando encara su verdadera realización (“o *ser*, ¿por qué no?, lo que siempre había deseado *ser*, un violinista” [Ribeyro 1989, 247, el subrayado es nuestro]), y se sucede su experiencia musical,¹³ solo truncada por una nueva lectura de “RES” como ‘nada’, que lo lleva al acabamiento y la dejación de su físico.

empezar, Ribeyro esconde una pequeña broma, pues efectivamente es una tupida “RED” la que han creado él en su cuento y Silvio con sus elucubraciones; a continuación, resulta francamente irónico y muy interesante que Silvio construya su vida entera a partir de una clave errónea, que crea ver continuamente símbolos de algo que de suyo nunca pudo existir, lo que, a la postre, y esto sería nuevamente trascendental, carece de toda importancia en la resolución del conflicto emocional al que se enfrenta. Sin embargo, descubrimos entonces que no éramos nosotros los primeros en constatar que Silvio no leía correctamente el mensaje en Morse. Wolfgang A. Luchting tuvo la misma idea, y llegó incluso a preguntarle a Ribeyro por esta cuestión; Ribeyro, sorprendido, explicó que debía de haberse equivocado al copiar los símbolos del alfabeto Morse cuando escribía el cuento (1988: 150); esta curiosidad constata también Peter Elmore en su estudio ribeyriano (2002: 210, n. 6). Quede aquí apuntado, en cualquier caso, que mientras no se corrija el error de Ribeyro en la edición del texto, este podría ser susceptible, en nuestra opinión, de ser interpretado y ser, sobre todo, muy significativo.

¹³ Cuando Silvio resuelve ser violinista, es auxiliado por Rómulo Cárdenas, un virtuoso violinista enano. Debe hacerse notar la curiosa recurrencia con que diferentes personajes enanos comparecen en la narrativa ribeyriana: así el caso de Panchito en “Solo para fumadores”, Fabiola en “La señorita Fabiola” (Ribeyro, 1994b: 462-466) o Akito Kamura en “Al pie de la letra”. Aún más claro es el caso del relato “La música, el maestro Berenson y un servidor” (1994b: 716-725), que aúna la temática musical y su pequeño protagonista, Teodorito.

Tras esto, se suceden otras dos claves más (en § 9, “R. E. S.” como “Rosa Elleonora Settembrini”; en § 10, “R. E. S.” como “Roxana Ellena Settembrini”) que no nos llevan sino a la certidumbre final, en § 12, de que “en ese jardín no había enigma ni misiva” (Ribeyro 1989, 256). El desenlace, descorazonador, parece cercano a un cierto nihilismo:¹⁴ las claves han desaparecido, ninguna de las sucesivas postulaciones de interpretación de “RES” le ha dado un sentido, y Silvio finaliza afirmando sus incapacidades sociales (a solas en la fiesta, expropiado de hecho de su heredad, ahora gobernada por Rosa y pronto heredada por Roxana y el joven Santa Lucía) y sexual (Roxana no lo ha elegido); ahora bien, tras asumir que nunca ha habido ninguna clave en el rosedal, Silvio se siente “sereno, soberano” y se entrega a su violín, alcanzando la certeza de que nunca ha tocado tan bien como en ese momento.

Aunque el proceso finalice con la aparente frustración de sus deseos, a lo largo del camino Silvio ha alcanzado sus propósitos. De hecho, y esto es clave, llega a encarnar exactamente el ideal que de sí llegó a albergar un día. Al comienzo del relato, en § 3, nos dice que “Todo lo que él había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso y pasearse por el jirón de la Unión con sombrero y chaqueta a cuadros” (Ribeyro, 1989: 236). Como vemos, a lo que Silvio aspira es a una delicada armonización entre música y elegancia, y la alcanzará con creces en § 10, como consecuencia de su enamoramiento por Roxana. Entonces, “de puro gozo ejecutó una noche para Roxana todo el concierto para violín de Beethoven, sin comerse una nota, se esmeró en montar bien a caballo, se tiñó de negro la parte derecha de su pelambre” (Ribeyro, 1989: 251): como se deja ver, Silvio alcanza y cumple su propio sueño infantil en el transcurso de su búsqueda.

El propio Ribeyro dio a “Silvio en El Rosedal” esta misma interpretación:

quería [...] expresar una idea de tipo alquímico. La idea de que lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega. [...] La idea de que el proceso mismo es más importante que el resultado. [...] [L]os que buscaban la piedra filosofal ocupaban su vida en la empresa aunque muchas veces estaban convencidos de que no la iban a encontrar: el propio camino se convertía en el fin. (Luchting, 1988: 155)¹⁵

En este marco, la música emerge como la fuerza redentora de Silvio,¹⁶ como asimismo ha explicado Ribeyro:

En mi cuento la interrogación de Silvio es fundamental, desde la Antigüedad: ¿cuál es el sentido de la existencia? ¿para qué nacemos?; y, frente a la incongruencia del mundo y el absurdo, trata de encontrar algunas claves que expliquen esa incongruencia. Silvio trata de encontrarlas en las figuras del rosedal, pero finalmente se da cuenta de que esas figuras eran ficticias, que en realidad no existían. La única conclusión que saca de su paso por el mundo es la de continuar haciendo lo que íntimamente deseaba. (Luchting, 1988: 156)

¹⁴ Este efecto consistente en la destrucción al final del relato del motivo que lo había vertebrado durante su desarrollo es bastante típico de los relatos de Ribeyro: así, el espejo de los ancestros de “El ropero, los viejos y la muerte” o la misteriosa mujer del pasado de “*Nuit capresse cirius illuminata*”.

¹⁵ De esta misma interpretación ribeyriana de su propio relato pueden aducirse otros testimonios. Puede verse, a este respecto, la entrevista que en marzo de 1979 concede a Ricardo González Vigil y que cita Galia Ospina Villalba (2006: 216).

¹⁶ Para todo lo relacionado con el protagonismo de la música en este relato, es de gran interés John Pemuel (2002: 221-228), y, sobre todo, Valero Juan (2003: 272-277). Últimamente, ha vuelto sobre ello, con un interesante enfoque, Cueto (2015: 2-3).

Es de nuevo al propio Ribeyro a quien debemos la caracterización de este relato como “trascendente y de contenido alegórico”, pues “[de él] se puede extraer una significación que puede extrapolarse a la vida en general [...],] que se pueda utilizar como un símbolo para interpretar otras situaciones” (Luchting, 1988: 156). En nuestra opinión, determinadas características del cuento propician y facilitan esta lectura alegórica; así, la aparición de un espacio y un tiempo distorsionados, levemente fantásticos.

Ya hemos explicado los tintes mágicos que llega a adquirir el espacio del relato; ahora nos interesa destacar el modo en que el tiempo apenas se deja sentir. Al comenzar el relato, Silvio tiene 40 años (Ribeyro, 1989: 237) y nos hallamos más o menos en torno a 1940, pues acaba de comenzar la II Guerra Mundial (Ribeyro, 1989: 235); a lo largo del relato, el tiempo se estructura del siguiente modo: I (§ 1-4): 1 año; II (§ 5-8): 8 años; III (§ 9-12): 1 año. La pura redondez de las fechas (lo mismo a lo largo del relato que respecto de la edad de Silvio) y su simetría resultan de suyo ideales, cercanas por tanto a lo alegórico. Además, este análisis temporal abunda en la importancia de II (nudo), momento en que se adensa la reflexión del personaje, todo lo cual queda reflejado en términos estructurales.

Cambiando de tercio, resulta de interés advertir que algo hay de moral estoica en la lección alegórica que el relato propone, lo que ha sido considerado una de las constantes de la obra ribeyriana según Minardi (1992: 301). Al fin y al cabo, en palabras, una vez más, de Ribeyro, “lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó con la elaboración de un inventario de enigmas [...]. Si alguna certeza adquirí fue que no existían certezas” (Esteban, 2007: 31). Como se ve, la idea de Ribeyro es bastante modesta; nada más lejano de su temperamento y su literatura que la moralina. Él mismo escribe, al finalizar su magnífico relato “Solo para fumadores”, que “No es mi intención sacar [...] conclusión ni moraleja” (Ribeyro, 1994a: 342). En suma, nos dice Ribeyro, el sentido de la vida de Silvio es la búsqueda de ese sentido (Rodríguez Conde, 1984: 199), y es esta lo que finalmente le permite sentirse “sereno, soberano”. Nada más, pero nada menos.

Abundando acerca de esta tan relevante expresión concreta, para Peter Elmore (2002: 215), la amarga tranquilidad de descubrir que no existe un sentido que pauté su vida —ese gran caer en la cuenta del absurdo— es lo que conduciría a Silvio a sentirse “sereno, soberano”; Crisanto Pérez parece compartir este criterio (Pérez, 2008: 59).

Nosotros proponemos una lectura menos pesimista de esta transición psicológica de Silvio; no entendemos que Silvio haya llegado a la conclusión de la ausencia de sentido, sino a la certidumbre de la ausencia de respuestas externas o dirigidas por señales de índole mística: es en su fuero interno, en su relación con la música y su práctica artística donde Silvio encuentra aquello que buscaba, y de ahí que, como ya apuntamos, el hecho de que Silvio alcance el ideal que él mismo había trazado previamente. Esta opinión viene a refrendar Carlos Eduardo Zavaleta, quien ve en este relato un texto en que se abre paso “alguna esperanza” (1997: 212).

Acaso pueda resultar chocante considerar que, pese a todo, Silvio ha logrado sus aspiraciones, cuando lo cierto es que ha visto truncada su ilusión última, Roxana, postrera interpretación de “RES” (Pérez, 1999: 63-65). Sin embargo, Silvio no podía encontrar en el amor de Roxana la respuesta que buscaba porque, como hemos visto, es totalmente incapaz en

materia amorosa.¹⁷ Su realización y su sentido personales los halla en la música, y música y amor se contradicen en la psicología de Silvio, lo que es perceptible desde el comienzo del relato. Como ya explicamos y él mismo confiesa, Silvio es incapaz de enamorarse porque tiene demasiado presente el ideal de belleza de su madre; es la relación de Silvio con su madre la que explica su total incapacidad sexual; ahora bien, también es la relación con su madre la que explica su amor a la música. De la madre de Silvio solo se nos dice que murió cuando Silvio era niño, que era “una mujer delicadísima que cantaba óperas acompañándose al piano” y que “le pagó [a Silvio] con sus ahorros un profesor de violín durante cuatro años” (Ribeyro, 1989: 236); Silvio se inicia en la práctica del violín porque su madre le costea las clases: cumplir el ideal de convertirse en músico es, veladamente, regresar a la infancia (Valero Juan, 2003: 276) pero, más aún, cumplir el deseo de su madre, que es a su vez el único personaje positivo de todo el relato y el único que es capaz de actuar con generosidad y amor hacia Silvio. De esta manera, la realización personal de Silvio a través de la música excluye que pueda alcanzarla a través de una relación amorosa plena.¹⁸

Antes describimos la entidad alegórica de “Silvio en El Rosedal” y explicamos que se ve enfatizada por la constitución de Silvio como un personaje privado de muchos atributos y puesto en el camino de la búsqueda del sentido. Pero Silvio es, además, un personaje prototípico de la obra ribeyriana e, incluso, de toda la “Generación del 50” del Perú. Es, en cierto sentido, la cara inversa de *Bartleby*: lo intenta todo para ser feliz, sin suerte. Se trata, como hemos visto, de un personaje descastado y aislado; Ribeyro, como otros escritores integrantes de su generación,¹⁹ atendió a las nuevas clases medias emergentes compuestas muchas veces por inmigrantes (como aquí Silvio), para tratar el choque producido por la irrupción del individuo en una sociedad nueva, lo que se sustancia en que sus personajes testimonien “las virtudes (rebeldía, idealismo), las vacilaciones (escepticismo, angustia ante el mundo) y los defectos (individualismo, arribismo)” típicos de esta burguesía (Minardi, 1992: 301). No es raro, así, que los cuentos del limeño se ocupen de la crisis de identidad desencadenada por un cambio social (como en “Las botellas y los hombres” o “El profesor suplente”, o como en “Silvio en El Rosedal”, donde es su transformación vital, desde el trabajo continuo a la inacción, lo que al fin y al cabo genera la duda de Silvio).²⁰ En estos

¹⁷ Peter Elmore (2002: 213) ha relacionado la conducta amorosa de Silvio con la que representan literariamente los estilnovistas y Petrarca: idealización de la dama, construida como *donna angelicata*, resolución de fidelidad del amante, voluntad de acabamiento del amante preterido. Nótese además que Roxana es italiana y que a ella se dirige Silvio empleando justamente esta lengua, lo que enfatiza aún más el paralelismo trazado.

¹⁸ El espacio de El Rosedal también aparece vinculado con la música. Cuando se describe por primera vez la heredad, se dice que “era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical” (Ribeyro, 1989: 237); importante también es que Silvio descubra la regularidad geométrica de los rosales del rosal a través de sus prismáticos de ópera (Ribeyro, 1989: 241), de modo que el inicio de la investigación de la clave está, a través de este objeto, vinculado con su solución final: la música como sentido y modo de afirmación de Silvio.

¹⁹ Recordemos que los integrantes de la “Generación del 50” (Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Congrains, etc.) renovaron la narrativa peruana, hasta el momento dominada por el regionalismo, volviendo la mirada hacia el espacio urbano y dando cuenta de las enormes transformaciones sociales que el proceso de modernización industrial traía consigo por aquellos años; al hacerlo, *aggiornaron* la expresión narrativa del momento, incorporando las técnicas de la literatura europea y americana de décadas anteriores (Joyce, Hemingway, Faulkner, Proust, Kafka), e hicieron aparecer (o al menos lo intentaron por primera vez) la figura del escritor profesional (Esteban, 2007: 15).

²⁰ La tendencia a la automarginación de muchos personajes de Ribeyro, en la que Silvio encaja sin lugar a dudas, ha sido estudiada por Carlos Schawlb (1996: 162).

casos, la transformación produce frustración, porque o bien no llega a culminarse o bien surgen determinadas barreras que no logran vencerse del todo (pensemos en Silvio y la sociedad tarameña). Además, si la “Generación del 50” se decantó por utilizar como protagonistas a seres marginados fue porque, aunque de distinto modo, la mayoría de los autores que la integraron lo fueron también, pues la nueva sociedad emergente ya no respeta y valora como antes a los artistas, que ven desaparecer su estatus social y en muchos casos, como el de Ribeyro, acaban emigrando a Europa.

En resumidas cuentas, desarraigo social y personal, mundo en crisis, sentimientos de frustración y alineación, perplejidad, instinto de conservación, incapacidad para la lucha por la ascensión social o para las relaciones interpersonales son notas constitutivas de los personajes de Ribeyro (podemos percibirlos en Silvio) y en cierto modo ofrecen un paralelismo con el estado interior de Ribeyro (Esteban, 2007: 35-50).

Y es que, y esto es, finalmente, fundamental, la relación de Silvio con el violín recuerda a la de Ribeyro y la escritura (Ortega, 1985: 152).²¹ Así, no extraña que el escritor limeño afirme que “Cuando no estoy frente a mi máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insostenible” y que “Escribo porque es lo único que me gusta hacer” (Esteban, 2007: 23). El arte es una forma de redención para Silvio, lo mismo que para Ribeyro, de ahí que el cuento pueda leerse como “un alegato del autor a favor de su vocación literaria” (Pérez, 2008: 59) o un arte poética; no es extraño que Ribeyro nos diga que lo que quedará de mí será lo que escriba y todo lo demás —eficacia de mi trabajo oficinesco, brillantez en las reuniones sociales, etc.— carece completamente de importancia. Debo hacer lo único que sé hacer más o menos bien, lo que me agrada hacer y lo que otros no pueden hacer en mi lugar: escribir mis historias boludas o sutiles, hasta reventar” (Ribeyro, 2003: 496-497).²² Es más, Ribeyro, como Silvio en Tarma, es en Europa un emigrante desconocido que se consagra a la escritura como absoluto (tal que Silvio a la práctica del violín), sin preocuparse de otros condicionantes ni del éxito. Y ahí, de hecho, no poco de gozoso abandonarse a la actividad que a uno lo justifica absolutamente: “¿qué le queda, pues?” al escritor, se pregunta Ribeyro. Y él mismo responde: “Felizmente le queda algo, le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la imaginación, le queda, sobre todo, la libertad; la libertad de utilizar los hechos y las ideas, los seres y los sueños a su guisa y placer para hacer con ellos algo irreductible, que es un objeto literario” (Ribeyro 1992, 180). Ribeyro escribe porque necesita hacerlo, lo mismo que Silvio tañe su violín en la torre de la hacienda, sabiendo que nadie le escucha y que nunca ha tocado tan bien.

²¹ “Yo he intentado también, en algunos relatos, esta representación de la realidad del mundo con unos cuantos símbolos y a través de unos cuantos personajes alegóricos, es decir, personajes realistas pero que terminan por convertirse en personajes alegóricos que pueden ser conservados como encarnación de la humanidad o de un país o de una sociedad. Uno de ellos es, precisamente, «Silvio en El Rosedal» [...], que, a mi juicio, es una tentativa, a través de un personaje que lleva una hacienda, de expresar toda mi idea del hombre y del mundo en un solo personaje con vocación artística” (Ribeyro, 1992: 185a).

²² Esta elocuente expresión de escribir “hasta reventar” aparece en otros lugares de la obra ribeyriana. Por ejemplo: Ribeyro, 2003: 605.

Bibliografía

- BARRERA, Trinidad (2003): *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo [ORTEGA, Julio] (1994): “El arte genuino de Ribeyro”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara: 11-15.
- CUETO, Alonso (2015): “Una utopía de la soledad”. *Ínsula*, 826: 2-5.
- ELMORE, Peter (2002): *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima—México D.F, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú—Fondo de Cultura Económica.
- ESTEBAN, Ángel (2007): “Introducción”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos. Antología*. Madrid, Espasa-Calpe: 9-64.
- GNUTZMAN, Rita (1990): “La narrativa de Julio Ramón Ribeyro”. *Ínsula*, 527: 25-26.
- GUTIÉRREZ, Miguel (1999): *Ribeyro en dos ensayos*. Lima, Editorial San Marcos.
- HIGGINS, James (1991): *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LUCHTING, Wolfgang A. (1988): *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt, Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964562098>
- MINARDI, Giovanna (1992): “Una voz del Perú: Julio Ramón Ribeyro”. En Virginia Gil Amate—Miguel Munárriz (coords.): *Realidad y ficción. Encuentros Hispanoamericanos I (1990) y II (1991)*. Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo: 299-301.
- (2002): *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú.
- NAVASCUÉS, Javier de (2002): “Arcadias en América (El arte de la jardinería en Julio Ramón Ribeyro)”. En Javier de Navascués (ed): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565037>
- (2004): *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565280>
- ORTEGA, Julio (1985): “Los cuentos de Ribeyro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417: 128-145.
- (2007): “Complicidad literaria. A propósito de las acusaciones de plagio contra Alfredo Bryce Echenique”. *El Comercio* (Lima), 1 de agosto de 2007: 5.
- OSPINA VILLALBA, Galia (2006): *Julio Ramón Ribeyro, una ilusión tentada por el fracaso*. Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- OVIEDO, José Miguel (1997): “Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995)”. *Foro Hispánico*, 111: 41-53.
- PEMUEL, John (2002): “Emoción y música en «Silvio en El Rosedal»”. *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 55: 221-228. DOI: <https://doi.org/10.2307/4531209>
- PÉREZ, Crisanto (2008): “Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo”. En Crisanto Pérez—Víctor Palacios (eds.): *Julio en el rosal. Memoria de una escritura*. Piura, Universidad de Piura: 43-60.

- PÉREZ, María Teresa (1999): “Introducción”. En Julio Ramón Ribeyro: *Cuentos*. Madrid, Cátedra: 11-81.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1989): *Silvio en El Rosedal*. Ed. Alfredo Bryce Echenique. Barcelona, Tusquets.
- (1992): “Los problemas del novelista”. En Virginia Gil Amate—Miguel Munárriz (coords.): *Realidad y ficción. Encuentros Hispanoamericanos I (1990) y II (1991)*. Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo: 174-180.
- (1994a): *Antología personal*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- (1994b): *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara.
- (2003): *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ CONDE, Isolina (1984): *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ROSE, Sonia V. (1995): “Poder y territorio en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. En Christian de Paepe—Nadia Lie—Luz Rodríguez-Carranza—Rosa Sanz Hermida (eds.): *Literatura y poder*. Leuven, Universidad de Leuven: 237-248.
- SCHWALB, Carlos (1996): “Julio Ramón Ribeyro y «El llamado del desierto»”. En Ismael P. Márquez—César Ferreira (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú: 161-166.
- VALERO JUAN, Eva María (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo (1997): *El gozo de las letras, ensayos y artículos 1956-1997*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

© Rodrigo Olay Valdés



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C