Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 213-230, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CUENTO: HUELLAS POLIFACÉTICAS DE LA EXPRESIÓN FANTÁSTICA EN RICARDO PALMA

BETWEEN "TRADICIÓN" AND "CUENTO": MULTIFACETED TRACES OF FANTASTIC EXPRESSION IN RICARDO PALMA

Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne
ORCID:: 0000-0001-6100-4150

Resumen: En un país de tradición realista como el Perú, llama la atención el interés cada vez más marcado por la literatura fantástica, una expresión literaria que se quedó en la sombra a lo largo del siglo veinte. Ahora bien, si unos teóricos y antologadores han podido rescatar la riqueza de numerosos cuentos y autores, es debido a la existencia de varios textos del siglo XIX que contienen las bases de lo que desarrollarán los autores del siglo XX. El formato literario de las tradiciones liderado por el padre de Clemente Palma, que cruza la dimensión ficcional, las creencias y el relato de costumbres, favorece el surgimiento de lo ominoso dentro de la descripción de la "legalidad cotidiana": ¿en qué medida ciertas tradiciones de Ricardo Palma pueden contener los gérmenes o un terreno fértil para la expresión fantástica? Nuestro estudio se basa en el análisis de una serie de tradiciones para poder determinar los rasgos de una expresión peruana de la inquietante extrañeza, combinada con una escritura realista que integra elementos de lo imposible, con o sin problematización de su relación con lo "real", o lo "mimético". Interrogaremos de esta forma la dimensión social a través del punto de vista elegido en la voz del narrador y su articulación con la presencia de elementos de lo fantástico.

Palabras clave: literatura fantástica, Ricardo Palma, narratología, tradición, cuento.

Abstract: In a country with a realist tradition like Peru, the growing interest in fantastic literature, a literary expression that remained in the shadows throughout the twentieth century, is striking. However, if some theorists and anthologists have been able to rescue the richness of numerous stories and authors, it is due to the existence of several nineteenth-century texts that contain the seeds of what twentieth-century authors will develop. The literary format of *traditions* led by Clemente Palma's father, which crosses the fictional dimension, the beliefs, and the account of customs, favors the emergence of the ominous within the description of "everyday legality": to what extent can certain traditions of Ricardo Palma contain the seeds, or a fertile ground for fantastic expression? Our study is based on the analysis of a series of traditions to determine the features of a Peruvian expression of disturbing strangeness,

combined with a realist writing that integrates elements of the impossible, with or without problematization of its relation to the "real", or the "mimetic". We will thus interrogate the social dimension through the point of view chosen in the narrator's voice and its articulation with the presence of elements of the fantastic.

Keywords: fantastic literatura, Ricardo Palma, narratology, tradition, short story.

Al evocar el cuento fantástico peruano, si pensamos en la familia Palma, la primera referencia que se nos ocurre suele ser la obra literaria del hijo Clemente. Tanto en "Los ojos de Lina" como en "Mors ex vita" o "Un paseo extraño" y otros textos de sus *Cuentos malévolos* (1904), surge lo ominoso. Ahora bien, como lo confirma una edición reciente de unas tradiciones por José Luis Guardia titulada *Ricardo Palma, maestro del terror* (2023), el padre del creador de estos cuentos también hizo unas incursiones en la escritura de expresión fantástica, o por lo menos integró la dimensión del miedo, en su expresión más intensa, en sus *tradiciones*.

De la carrera profesional de Ricardo Palma (1833-1919), recordaremos una sólida alternancia entre el ámbito de la creación ficcional y la inscripción histórica en la sociedad a la que pertenecía, un rasgo que aparecerá en muchos de sus textos. Con las tradiciones, Ricardo Palma crea un género que no se deja encasillar: se sitúan a medio camino entre lo real y lo ficticio, lo histórico y lo anecdótico, la tradición oral, la crónica y el retrato de costumbres. Pero lo que nos llama la atención, a lo largo de la lectura de estos textos, es la variedad de las manifestaciones de la expresión fantástica. Dice Huárag (2004: 33) al respecto: "Ciertamente, son pocas las veces que el autor recurre a los hechos fantásticos. En la mayor parte de los casos, el dilema supone la articulación de los datos de la verdad histórica con los hechos anecdóticos que se regulan por el verosímil literario. Es mérito del autor la consciente manera de buscar, a través de recursos narrativos, que el texto cumpla con la función estética". Queremos comparar esta visión con la lectura de las tradiciones por José Miguel Oviedo (Flores, 1979: 37): "Pero hay tradiciones donde Palma vive en el puro reino de la imaginación, persiguiendo historias de aparecidos, de fantasmas, duendes, diablos y voces de ultratumba".

Para llevar a cabo este análisis, el marco definitorio de lo fantástico en el que nos insertamos es primero el de Todorov, ya que su corpus se basa en textos del siglo XIX, pero también es el de las aproximaciones teóricas más contemporáneas como las de David Roas, Rosalba Campra y hasta del peruano Harry Belevan. Estas teorías permiten aislar los elementos constitutivos del efecto fantástico sin centrarse exclusivamente en la noción de vacilación, duda o incertidumbre, nociones esenciales en la reflexión tradicional sobre el cuento fantástico, pero insuficientes con los textos posteriores. El marco teórico de este estudio se basa entonces en una definición estricta y narratológica de lo fantástico, en su versión apomórfica y no en su sentido amplio, más general y borroso. Por eso, consi-

deramos como fantástico un texto en el cual, dentro de un universo verosímil y mimético, de desliza un elemento imposible que entra en conflicto con las leyes racionales y plantea un enigma imposible de resolver, usando el miedo, en un vasto panorama de expresiones de este sentimiento, como motor. También aceptamos con Belevan (1976) que lo fantástico no puede ser considerado como un género, sino como una "expresión", es decir que necesita elementos lingüísticos estilizados para desarrollarse. Por último, insistiremos en la concepción de lo fantástico desde la perspectiva del efecto producido en el lector, de ahí la reflexión a partir de las teorías de la lectura literaria y las teorías de la recepción: leemos a Palma a la luz del siglo XXI.

Postulamos pues una forma de modernidad de Ricardo Palma en el tratamiento de la escritura fantástica. Por otra parte, se plantea una duda genérica sobre el estatuto de los textos, ya que la tradición es un género que fue inventado por el mismo Ricardo Palma y constatamos a lo largo de las publicaciones una heterogeneidad, una impresión de mosaico en el retrato propuesto: a veces, parecen crónicas, y otras veces, parecen cuentos. La hipótesis que planteamos es que lo fantástico está presente en Palma, pero de forma diversa y heterogénea, y según el estatuto del narrador y el papel que asume. Palma no es un autor fantástico, pero sí se vale de esta expresión para confirmar la fuerza de las creencias de las poblaciones a las que alude, o para plasmar su estilo en unos textos que superan lo meramente informativo para convertirse en obras literarias. Estudiaremos pues esta polarización hacia la Historia o hacia el cuento: si el compromiso del narrador de las tradiciones impide las incursiones en la duda o la incertidumbre, constatamos que los diferentes avatares del narrador permiten orientar el texto hacia el cuento, un tipo de escritura ideal para la expresión fantástica. Confirmaremos esta lectura con un análisis de cuatro tradiciones poco estudiadas.

I. UN COMPROMISO APARENTEMENTE INCOMPATIBLE CON LA EXPRESIÓN FANTÁSTICA

1. LA TRADICIÓN, ASPECTOS FORMALES

El estatuto del texto, de por sí, es problemático. Con la "tradición", Ricardo Palma inventa un género. En medio de un siglo cuyos autores se dedican a la novela histórica, un formato con una extensión ideal para reflejar el proceso de construcción de la nación, idiosincrasia e identidad nacional, Palma eligió otra forma de proponer un discurso sobre su país. Publicados a partir de 1872, sus textos se inspiran en el costumbrismo español para crear retratos de sus coetáneos, según las localidades referidas. Pero la tradición integra varias herencias, en particular de rasgos periodísticos, una forma breve capaz de describir los hechos de forma mordaz, teniendo en cuenta la manera de hablar y las creencias de la población de los lugares evocados. Ahora bien, no se trata exclusivamente de retratos o de crónicas contemporáneos, sino también de un recorrido a través de la historia nacional, que interviene mediante una precisión del marco espa-

ciotemporal, con fechas, nombres, lugares y acontecimientos. Palma, en "Los duendes del Cuzco", plantea desde el principio la ambigüedad o polivalencia de sus textos:

> Esta tradición no tiene otra fuente de autoridad que el relato del pueblo. Todos la conocen en el Cuzco tal como hoy la presento. Ningún cronista hace mención de ella, y sólo en un manuscrito de rápidas apuntaciones, que abarca desde la época del virrey marqués de Salinas hasta la del duque de la Palata, encuentro las siguientes líneas: "En este tiempo del gobierno del príncipe de Squillace, murió malamente en el Cuzco, a mano del diablo, el almirante de Castilla conocido por el descomulgado". […] Y he tenido en cuenta para preferir los tiempos de don Francisco de Borja y Aragón, no sólo la apuntación ya citada, sino la especialísima circunstancia de que, conocido el carácter del virrey poeta, son propias de él las espirituales palabras con que termina esta leyenda. Hechas las salvedades anteriores, en descargo de mi conciencia de cronista, pongo punto redondo y entro en materia. (277; el subrayado es mío)

El mismo tipo de ambigüedad genérica se repite en "La laguna del diablo": "Vamos con la tradición, poniendo aparte preámbulos. Cuentan las crónicas que allá por los años de 1778 presentose un indio en una pulpería de la por entonces villa de Lampa a comprar varias botijas de aguardiente" (671). Así, podemos interrogarnos sobre el estatuto del texto y la posibilidad de presencia de la expresión fantástica en tal contexto. Lo que sí se mantiene es la forma general de una tradición. José Miguel Oviedo propone una tentativa de sistematización de la estructura y destaca tres partes o instancias en las tradiciones: primero, el narrador presenta la historia o "pinta el ambiente", luego añade "datos ciertos" para confirmar la verosimilitud, y por último cuenta la anécdota "introduciendo diálogos, abundantes dichos y refranes y la infaltable moraleja o lección del asunto" (Flores, 1979: 36).

Por otra parte, la idea de "verdad", o de compromiso con el lector, parece fundamental, lo que impide la presencia de la poetización del lenguaje. Si es cierto que se trata de textos literarios, de ahí las posibles aproximaciones e indeterminaciones, domina esta impresión de búsqueda de exactitud. El mismo Palma, en "Los plañideros del siglo pasado", afirma: "En estos apuntes no he hecho sino poner en orden materiales que otros más competentes que yo utilizarán algún día, cuando concienzudamente se escriba nuestra historia colonial. Estos apuntes pueden ser el esqueleto de un libro; así como mis *Tradiciones* darán, acaso, asunto para la novela y para el drama" (500). Si contemplamos ahora esta idea desde el punto de vista literario y de funcionamiento de la escritura fantástica -recordemos que lo fantástico necesita un marco realista- el efecto de lo real suele cumplir con este compromiso de verosimilitud, pero no necesariamente de verdad: "[C]'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotations ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font

rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité" (Barthes, 1982: 89).

En las tradiciones, *a priori*, no se puede hablar de un efecto de lo real o de verosimilitud, sino de un referente explícito que constituye la validez, la garantía del proyecto de redacción de la tradición. Se siente entonces una incompatibilidad fundamental entre el proyecto de escritura de la tradición y los códigos que supone lo fantástico.

Ricardo Palma se ubica entre dos épocas, el segundo romanticismo y el positivismo: es lo que puede explicar cierta evolución en su perspectiva. En efecto, una de sus primeras publicaciones se titula "El esqueleto (Leyenda fantástica)" (1851). Y no es de olvidar que sus primeras publicaciones fueron poemas, así como un ensayo romántico en prosa, *Consolación*. Ahora bien, a lo largo de las décadas siguientes, manifestará un rechazo de este periodo y afirmará una postura más orientada hacia el progreso, como lo precisa Isabelle Tauzin "A Palma no le interesa dar una versión remozada y creíble de lo fantástico como sí fue el caso de J[uana] M[anuela] Gorriti, ni quiere inventar un fantástico situado en el presente y basado en introspección. Para Palma en el Perú de los años 1870, lo fantástico ya no tiene cabida, pertenece definitivamente al pasado, a la época negra de las supersticiones y de la Inquisición" (1999: 147). Cabe reconocer en esta perspectiva la postura de Todorov, quien afirma que la muerte de lo fantástico llegó con el desarrollo del psicoanálisis.

2. EL LOCUTOR: OBSERVAR… CON DISTANCIAMIENTO

Surge entonces una pregunta, que es la del estatuto y del papel del que presenta, transcribe y asume el discurso. En efecto, retratar a la gente supone escuchar, compilar y plasmar sus historias. De ahí la dimensión central de la oralidad, de las creencias y del folclore. En "El cigarrero de Huacho" (692–693), dice Palma: "Sin embargo de su proximidad a la capital de la república, los huachanos creen en el diablo y en las brujas; y notorio es que Huacho es el único punto del mundo donde se conoce al *maligno* con el nombre de *don Dionisio el cigarrero*" (692). El que asume el discurso no puede sino reivindicar su estatuto de testigo. Por eso, la ambigüedad constitutiva de lo fantástico en la teoría de Todorov no puede operar a partir del momento en que los hechos extraordinarios dejan de ubicarse a medio camino entre lo extraño y lo maravilloso para formar parte del ámbito de las creencias. En efecto, si el sentimiento de vacilación ha podido cambiar de lugar, pasando a menudo del personaje al lector a lo largo del siglo xx, la duda queda necesaria para crear la brecha que genera la incertidumbre sobre los hechos referidos. La vocación de observador-referente, en la línea de las cartas de relación de los conquistadores, por ejemplo, implica una lectura coral, colectiva y societal de las historias contadas. Esta postura está pues en total contradicción con la línea de la escritura fantástica, cuyos referentes son el aislamiento de los castillos góticos, el relato de las emociones y percepciones personales y la afirmación del individuo en el corazón del romanticismo.

Es verdad que unos temas de lo fantástico clásico aparecen en las tradiciones: el doble, la locura, el diablo, las almas en pena, las brujas son los principales, perceptibles hasta desde el título. Pero se trata de motivos, y sabemos que la reducción temática, o sea el hecho de centrarse en la mera evocación de los temas fantásticos clásicos, no basta para crear el efecto de lo ominoso, y es lo que constatamos con muchas de las tradiciones de Ricardo Palma. Si unos títulos pueden ser evocadores ("La endemoniada", "Los endiablados", "Muerta en vida"), la lectura de la tradición no siempre corresponde con el horizonte de espera del lector. Por ejemplo, "Las brujas de Ica" (266-269) evoca la presencia de seres celestinescos que bien podrían dar pie a un encuentro, en la forma de contar, entre lo real y lo imposible. Pero no es el caso: "Pero el pueblo iqueño es dado a crecer en lo sobrenatural, y ni con tiranas carretas se le hace entender que es mentira aquello de que las brujas viajan por los aires, montadas en cañas de escoba, y que hacen maleficios, y que leen, sin deletrear, en el libro del porvenir, como yo en un mamotreto del otro siglo" (266).

Otro aspecto que hace difícil la integración del elemento fantástico es el origen del discurso, o sea la propia postura del autor. En esta medida Ricardo Palma se asemeja mucho a Voltaire. Por eso, cuando toma libertades frente a lo referido, no es para cuestionar el racionalismo, sino para criticar de forma a veces cínica las anécdotas fríamente descritas: aparecen así unos ataques anticlericales, con un astuto manejo de la ironía y del escepticismo. Como lo subraya Valdelomar: "El tiempo ha doblegado ese cuerpo y sólo ha respetado aquel gesto volteriano, aquella picardía de la mirada, aquella locuacidad [...] que fueran en sus libros el alma de una literatura que perdurará siempre como el más noble esfuerzo hacia la nacionalidad del arte" (2005: 202). Y Ricardo Palma no duda en burlarse de las creencias del imaginario popular: "el hombre es de suyo supersticioso. Todo lo fantástico y que encarna algo de maravilla le impresiona y atrae. No hay teogonía sin fábula y sin milagros. Solo civilizando a los pueblos obteniendo que la razón domine sobre la fe se conseguirá matar la superstición" (1430). Aquí, la idea de lo fantástico se relaciona más bien con el pensamiento mítico o mágico y no explícita y estrictamente con lo fantástico como expresión literaria. La vertiente crítica e irónica de su forma de concebir esta relación con el entorno aparece en su forma de describir objetivamente unos actos de manera científica para quitarle su poder simbólico: "Otros brujos toman un puñado de coca, la esparcen sobre un pañuelo o camisa del enfermo y después de invocar a Jesucristo y a tales o cuales santos, soplan la coca y diagnostican según la dirección que han tomado las hojitas" (1431). No podemos sino recordar aquí la descripción del bautismo según Voltaire en sus *Cartas filosóficas*.

Esta distancia no aparece solamente en la parte ensayística, sino también en el cuerpo de los relatos, como en "Los malditos":

> En materia de idolatría y superstición de los indios, podríamos escribir largo. Sin embargo, no dejaremos en el fondo del tintero que en la provincia de Chachapoyas existió la fuente Cuyana (fuente de los amores) en la cumbre de un cerro escarpado, cuyo acceso era tan difícil que había necesidad de subir a gatas, y aun así se corría

> peligro de caer y despeñarse. La fuente tenía dos chorros: el agua del uno inspiraba amor por la persona que la daba a beber, y la del otro inspiraba aborrecimiento. Hasta los españoles llegaron a acatar esta superstición; pero en 1610, los jesuitas destruyeron la fuente y extirparon la idolatría de que era objeto. (236)

Ricardo Palma, mediante el género que inventa con la *tradición*, toma distancias con el contenido referido y el vehículo de difusión cuando se trata de tradiciones orales. Ahora bien: nos parece que, considerando la heterogeneidad de los textos, hay que matizar las afirmaciones y considerar la diversidad de las aproximaciones posibles a los textos.

3. MATIZAR, ENTRE ESCALAS Y UMBRALES

Lola López Martín (2006: XXII) afirma: "Juntamente al desarrollo del cuento fantástico en América, a lo largo de todo el XIX, se había hecho camino el género de la tradición que popularizaba la historia del pasado colonial. A veces las tradiciones centraban su interés en dramatizar un elemento de la fantasía local, y es en estos casos cuando se pasa al territorio del relato fantástico". Es esta pista la que nos permite explorar otra vertiente de lectura posible de las tradiciones.

David Roas (2011) confirma que lo fantástico necesita el marco de lo real, como Susana Reisz (1979): "[L]os imposibles no se dejan encasillar [...] dentro de las formas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria, pero, además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con posibles que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores [...]" (152).

Por otra parte, a pesar de la muerte de lo fantástico anunciada por Todorov, nos parece que se mantiene, de forma esencialista, una interrogación sobre los miedos ancestrales, sus causas, sus expresiones, así como una necesaria búsqueda de explicación. Gonzalo Portals afirma al respecto:

> La oralidad, entonces, vínculo primigenio entre los hombres, fue también el vehículo en el que las historias de condenados, almas, brujas, diablos, curas humantactas o cabezas voladoras, beatos, pishtacos, huacas o tapados se desplazaron por nuestro territorio, fuera aleccionando a las gentes animando reuniones o infundiendo temor o sobresaltos. El valor fundamental, empero, radicaba en el reforzamiento y la autoafirmación del carácter simbiótico de la esencia misma de aquellas historias. Simbiosis o mixtura que, nacida con el hombre y reforzada por el choque de la conquista a niveles múltiples y variados, perdura hasta nuestros días. (2009: 30)

El caso del texto "La laguna del diablo" (670-672) es revelador desde este punto de vista. Por una parte, se ambienta desde el íncipit en el universo de lo maravilloso cristiano: "Parece que el diablo tuvo, en los tiempos del coloniaje, gran predilección por el corregimiento de Puno. Pruébalo el que allí abundan las

consejas en que interviene el rey de los abismos" (670); por otra parte, nace del texto una impresión de encuentro problemático, no entre lo real y lo imposible, sino entre el sentido común del pueblo y la mirada exterior casi irónica. En la trama de la tradición, se trata de justificar y explicar la existencia de un fenómeno natural, como es a menudo el caso en los relatos mitológicos y en el folclore: "El sencillo pueblo cree, desde entonces, que la laguna de Chilimani es obra del diablo para burlar la avaricia de los hombres, y en vano, aun en los tiempos de la República, se han formado sociedades para desaguar esta laguna, que, como la de Urcos, se presume que guarda una riqueza fabulosa" (672). En eso importa mucho la noción de escala y de paratexto: no se trata de una compilación de tradiciones orales plasmadas en un libro, sino del retrato de una sociedad. Las creencias forman parte, entonces, del panorama propuesto al mismo nivel que las alusiones históricas, y constituyen un cimiento a partir del cual un grupo forma una sociedad. Por cierto, tanto las búsquedas de explicaciones como la expresión de los miedos, dos terrenos de predilección de la expresión fantástica, aparecen dentro del conjunto de textos que forman las tradiciones. De ahí la necesidad de tener en cuenta la noción de grados de distanciamiento del autor.

A primera vista, existe una incompatibilidad entre la vocación de la tradición y la lógica del efecto fantástico. Sin embargo, ciertos textos manifiestan una polarización del discurso hacia lo ficcional. Entendemos la palabra "ficción" como la capacidad de *fingir*, o sea de valerse de la proximidad con el universo mimético para proponer una trama inventada. Este juego de la ficción es lo que permite la presencia del estilo del autor. José Miguel Oviedo precisa: "Lo interesante es observar que todas las alteraciones de la verdad documental, los datos inventados o supuestos ("las telarañas de mi ingenio", decía Palma), no hacen sino crear una fuerte vivencia histórica, que se fija fielmente en la memoria: su atracción es irresistible" (1977: XXXII). Además, unos textos de las tradiciones revelan el estilo literario del autor. La heterogeneidad discursiva permite la convivencia entre un material mayoritariamente cronista y unos textos aislados que muestran hasta qué punto Ricardo Palma es ante todo un escritor, un autor que juega con el referente y con el lector. De ahí una impresión de hibridez genérica, capaz, incluso, de contemplar el pasado para inventarlo, como lo hizo más tarde Antonio Di Benedetto con *Zama*: "Él lo dijo: llevaba en sí "la intuición de lo pasado". *Intuición*: la mirada que echa al pasado está cargada de intenciones, de simpatías y diferencias, de pareceres y prejuicios que se entrecruzan con la declarada objetividad del estudioso; sus retratos históricos copian del natural o aprovechan las iconografías oficiales, pero su imaginación carga las tintas libremente, en un juego ambiguo que constantemente revuelve lo cierto con lo dudoso" (Oviedo, 1977: XVI).

II. DE LA TRADICIÓN AL CUENTO: RECURSOS NARRATIVOS Y EXPRESIÓN FANTÁSTICA

Nuestra hipótesis es que, dentro del mosaico variado que constituyen las tradiciones, la expresión fantástica encuentra un terreno de manifestación favorable para desarrollar su efecto.

1. EL ESTATUTO DEL NARRADOR

En margen de los textos que solo llevan una fecha, aparece de vez en cuando la mención de "cuento" como subtítulo, lo que es el caso de "Don Dimas de la Tijereta" por ejemplo. La técnica de escritura del cuento difiere del enfoque de la tradición, y sus contornos borrosos, así como la especificidad latinoamericana que representa, han constituido un centro de interés a lo largo del siglo xx. Julio Cortázar (1969: 60) evoca "[U]na máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra reloj que es un cuento plenamente logrado". El peruano Harry Belevan completa: "[T]odo cuento digno de llamarse tal debe cumplir escrupulosamente con las elementales, y no por eso menos rigurosas, exigencias del relato ficticio: tener una trama o argumento; contar con un personaje o protagonista; plantear una tensión o conflicto; y alcanzar un desenlace o resolución" (2007: 110).

En cualquier cuento, el punto de vista es determinante. En esta medida, nos llama la atención "Los siete pelos del diablo", considerado por Palma como "Cuento tradicional", que comienza *in medias res* con un diálogo entre un coronel y un oficial en discurso directo, sin las precauciones oratorias presentes en la mayoría de las tradiciones. No se trata de un cuento que integre *stricto sensu* mecanismos de la escritura fantástica –se trata más bien de lo maravilloso cristiano–, pero es original la forma de crear un juego de *mise en abyme*, con un relato dentro del relato principal, en el que el narrador afirma su papel de transición entre el saber y la gente, de ahí que reanude con la vocación primaria del cuento y la fuente popular que permite entender la expresión "los siete pelos del diablo": "tuve que sacar de curiosidad el pobre militrondo, que fue como sacar ánima del purgatorio, narrándole el cuento que dio vida a la frase" (1200). Este rasgo volverá a aparecer en otros textos de las tradiciones con características de cuentos. José Miguel Oviedo subraya la identidad entre el autor y el narrador: "Palma no es un narrador discreto, ni confía en la autonomía de su cuento; le gusta intervenir, soltar comentarios implicantes al oído, hacer acotaciones, permitirse largos paréntesis explicativos para que se vea cuánto sabe de tal o cual personaje, saltar del pasado trayéndose una alusión aguda a la época presente, hilar una anécdota tras otra siguiendo los caprichos de su memoria, etc." (1977: xxx). Si es verdad que esta lectura se confirma en la mayor parte de las tradiciones, matizaremos esta perspectiva afirmando que, en varios textos, la equivalencia autor-narrador no es tan evidente, y la voz narrativa tiene cierto margen de maniobra para expresarse.

En "La misa negra", Palma delega la palabra con el subtítulo "Cuento de la abuelita". Y elige darle la palabra a un personaje homodiegético, y cambia así de narrador. Esta estrategia le permite librarse del peso moral que supone asumir la afirmación de lo imposible. De esta forma, el estilo cambia y se escucha otra voz, distinta a la del narrador "neutral" habitual. Y en este caso, lo fantástico puede aparecer. Estamos en una configuración de relatos con una escenificación

que puede recordar, de cierto modo, los *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault. La narradora lo confirma de forma discreta pero eficaz ("Yo era muchacha del barrio", "los mejores son ustedes, angelitos de mi coro", "Y ahora, pipiolitos, a rezar conmigo un rosario de quince misterios") y desarrolla el relato de forma didáctica. Así, Ricardo Palma explora en esta tradición una de las formas más ancestrales de compartir las historias, su papel de referente que garantiza la veracidad se desvanece, y el formato de la tradición, que moviliza la participación del oyente, y entonces del lector, parece importar tanto como el contenido, en la medida en que el cambio de narrador modifica sensiblemente las reglas que rigen implícitamente el contrato de lectura. Entonces, la forma de aparición del elemento fantástico cambia también: "a eso de las doce, ¿qué dirán ustedes que vio? A la San Diego, hijos, a la San Diego que, convertida en lechuza, salió volando por la ventana del cuarto". El narrador convoca el suspense para contar su historia, y puede despertar así la preocupación, la angustia o hasta el miedo.

El trabajo de elaboración del marco ficcional se vuelve determinante, de ahí el papel de las descripciones (Hamon, 1981), que forman el núcleo de la creación del efecto de verosimilitud: "La description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra 'naturelle' et vraisemblable l'apparition. Mais toute 'scène', tout tableau demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses, et une régie : le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage". Ricardo Palma se vale de las descripciones para insertar la perplejidad y la incertidumbre.

2. EL TRABAJO CON EL LENGUAJE

Más allá de la estructura, la trama narrativa y el estatuto del narrador, lo fantástico solicita un uso particular del lenguaje. En "Los brujos de Shulcahuanga" (932-935), la tradición consta de dos partes, con una primera etapa inscrita en un marco espaciotemporal claro, pero que integra, mediante la voz del pueblo, el elemento imposible: "Terminaba el año de 1818 cuando entre los ochenta mil indígenas que componían la subdelegación de Huamachuco tomó creces el rumor de que la cumbre del Shulcahuanga era habitada por brujos y brujas. En efecto, desde la parte llana veíanse bustos que iban y venían, y aún en algunas noches, llamaradas y luces de cohetes voladores" (932; el subrayado es mío). La combinación de lo real y lo imposible se resuelve al final del texto con una hábil mezcla de los dos universos normalmente incompatibles: "Para el pueblo, los de Shulcahuanga quedaron, no en concepto de conspiradores, sino en el de brujos, puesto que declaraban haber estado en tratos y contratos con el diablo patriota". En margen de la combinación de los universos en una misma oración, constatamos que existen unas herramientas lingüísticas que llevan hacia lo fantástico y provocan una manifestación extrema del miedo: "de repente, el caballero empezó a echar chispas y a arder, como si fuese el demonio, lo que aterrorizó infinito a los compañeros de Salinas. Este los tranquilizó prometiéndoles que en breve les daría mucho oro de una mina que, según él, se encontraba en el cerro y que este caballero no era el diablo sino el dueño de la mina" (934; el subrayado es mío).

Montolío Durán (1999: 3679), identifica el vector "como si" como "una comparación condicional hipotética"; la virtualidad subyacente en este recurso de la lengua permite abrir brechas dentro del lenguaje y contextualizar, afirmar y reivindicar, a través de la formulación, la existencia del elemento imposible.

En "La trenza de sus cabellos", se nota claramente la polarización de la tradición hacia la ficción literaria. La descripción de la mujer propuesta por el narrador, clásica en las presentaciones de los lugareños, se desliza paulatinamente hacia la dimensión de lo imposible, mediante motivos típicos, y hasta la misma mención de la palabra "fantástico": "Los rayos de la luna prestaban a la belleza de la joven un no sé qué de fantástico; y los hombres, que nos pirramos siempre por esas fantasías de carne y hueso, le echaban una andanada de requiebros, a los que ella, por no quedarse con nada ajeno, contestaba con aquel oportuno donaire que hizo proverbiales la gracia y agudeza de la limeña" (552). Desde el punto de vista del lenguaje, el elemento fantástico surge en el juego con la casualidad: "y aquí queremos consignar una conciencia curiosa. Casi a la vez que caía de su pedestal el busto del monarca, recibió hoy en Lima la noticia de la muerte de Felipe v a consecuencia de una apoplejía fulminante, que es como quien dice un terremoto en el organismo" (552; el subrayado es mío). El juego con la descripción de las percepciones forma parte de los recursos lingüísticos que también desestabilizan, perturban y trastornan el equilibrio de la descripción realista: "espantado, y bajo la influencia embrutecedora del alcohol, desconoció la obra de sus manos. Dio horribles gritos, y acudiendo los vecinos comprendieron, por la incoherencia de sus palabras, la alucinación de que era víctima". La alucinación, o sea la alteración de las percepciones que raya con la locura, es uno de los medios posibles para crear brechas, como la combinación entre sueño y vigilia, tantos elementos que Maupassant o Villiers de l'Isle Adam explorarán en sus cuentos: se trata de observar la vertiente oscura del individualismo romanticista para crear prismas que modifican la relación con el entorno. Belevan define esta alteración como "descritura": "El proceso se presenta, sucintamente así: el desliz textual hace corresponder una particular "realística" (escritura realista) con una "desrealística" (o descripción desrealista). Ese desliz textual suscita lo que hemos denominado un conflicto dialéctico del cual surge, mediante el desplazamiento que hemos detallado, un orden nuevo (como texto-concepto). Ese orden nuevo, que es la descritura fantástica, fomenta a su vez una provocación lectural mediante el cual se manifiesta (se sintomatiza) lo fantástico" (1976: xliii).

Así, la expresión fantástica no puede prescindir de un hábil manejo del lenguaje. En Ricardo Palma, cuando el narrador juega con los puntos de vista, la reducción del ámbito de percepción del entorno puede llevar al efecto fantástico.

3. UNA CUESTIÓN DE GRADOS

Lo fantástico fluye entre varias modalidades, cuya gradación hacia un protagonismo cada vez más importante proponemos modelizar de la forma siguiente: lo fantástico negado / sugerido / atmosférico / referencial / motor.

Un caso extremo, para empezar, sería el fantástico "negado" o explicado. Para ilustrarlo, pensamos en "El robo de las calaveras" (180-182). Dentro de un marco que podría ser favorable para el desarrollo de un texto fantástico, en la medida en que el miedo aparece desde el principio ("En cambio, lucían [en la Plaza Mayor de Lima] objetos cuya contemplación erizaba de miedo los bigotes al hombre de más coraje") el narrador elige darle otro rumbo a la progresión narrativa. El efecto de lo real se nota con la mención exacta de los propietarios de las cabezas que constituyen el centro del miedo. El marco espacial oscuro despierta también el desasosiego. Pero el distanciamiento que hemos identificado tiene como punto de aplicación la exageración de las creencias: "En fin, no poca gente sencilla afirmaba con juramentos que los vacíos ojos de las calaveras salían llama que iluminaban la plaza" (181). A pesar de los elementos favorables, la trama niega cualquier posibilidad de duda en la medida en que el lector tiene la explicación del hecho imposible, como si pudiera asistir a un truco de magia.

Lo fantástico sugerido se encuentra por ejemplo en "El fraile suicida" (687). La expresión fantástica no logra competir con el marco histórico, y se manifiesta sobre todo al final del texto ("Al sonar las diez, el fantasma hizo una reverencia al superior"). Pero el efecto de cierre de la tradición vuelve a centrarse en el distanciamiento racional del narrador: "Hoy mismo es popular la creencia en Huancavelica que el alma del fraile ahorcado habita en el calabozo y que de nueve a diez de la noche se oye el crujido de una viga. Así será. Yo cuento y no comento" (690).

Lo fantástico atmosférico remite a la creación de un ambiente propicio al desarrollo del misterio. Si consideramos "Muerta en vida" (526-529), sentimos las huellas románticas de lo fantástico. El retrato de la protagonista Laura Venegas aísla a la mujer dentro de un grupo referencial. El primer capítulo plantea el marco, pero lo fantástico interviene en menciones puntuales, como en la interacción entre el segmento "Una tragedia horrible" que evoca los hechos de forma lírica y sobreentiende una intervención diabólica, y la alteración o perturbación climática casual "pocos minutos antes de las doce del día, se obscureció de tal manera el cielo que hubo necesidad de encender luces en las casas", que contempla una causalidad mágica, una relación entre la muerte y el eclipse.

Con lo "fantástico referencial", consideramos la intervención del elemento fantástico que recuerda, de forma intertextual o temática, otros textos fantásticos; aparece en "El encapuchado" o "El alma de Tuturuto", dos textos que estudiaremos a continuación. La formulación de los referentes culturales provoca un efecto de intertextualidad y entonces una complicidad con el lector capaz de interpretar lo implícito y los símbolos asociados con dichas menciones.

Por último, lo fantástico puede constituir el motor propiamente dicho de la narración. En este caso, nos encontramos en la configuración más clásica del cuento fantástico: dentro de un marco verosímil identificado por el narrador, la trama va dejando pistas, mediante vueltas de tuerca sucesivas, que modifican paulatinamente las percepciones objetivas para integrar lo ominoso. Entonces puede surgir lo fantástico y crear la brecha que cuestiona la relación de los personajes (y/o del lector) con el entorno. El brote de lo imposible genera una

progresión en la trama, de ahí la impresión de lo fantástico como motor de la narración, a partir de los modelos establecidos por los formalistas rusos y por los estructuralistas. Será una constante en las cuatro tradiciones que estudiaremos a continuación.

En todo caso, lo que llama la atención, al observar detenidamente los textos, es la variedad de los recursos a lo fantástico. En efecto, Ricardo Palma no se deja influir exclusivamente por los modelos que convoca en sus textos, sino que crea puntos de contacto entre las leyendas que cuenta la gente y creación literaria de un texto que va a convertirse en una forma autónoma de referir a los hechos: aquí estriba el estilo del autor.

"Don Dimas de la Tijereta", "La faltriquera del Diablo", "Traslado a Judas", "El Manchay-Puito"… estos textos ya han sido estudiados de forma detallada en su mecánica narrativa capaz de generar el efecto fantástico. Dedicaremos entonces la última parte de este estudio a una lectura de cuatro tradiciones menos conocidas, pero representativas de las distintas vertientes de la aparición de lo fantástico.

III. EPIFANÍAS DEL EFECTO FANTÁSTICO EN CONTEXTO

1. "EL ENCAPUCHADO", O LA HISTORIA Y LO FANTÁSTICO

Este parece ser un texto "logrado", si consideramos el punto de vista de Julio Cortázar (1969: 60), que concibe el cuento como una esfera. Presenta una estructura típica de la tradición, pero propone integrar lo fantástico de una forma original. A diferencia de un Rubén Darío modernista que sume al mismo tiempo que afirma una doble actitud en su estatuto de narrador: el que refiere, pero también el que propone una distancia crítica al observar los hechos. Esta articulación entre la historia y lo fantástico aparece de una forma original en "El encapuchado", porque el narrador propone una preterición que invita a dos maestros del cuento fantástico, e instaura así un marco referencial explícito:

> Muchas son las leyendas fantásticas que se refieren sobre Lima, incluyendo entre ellas la tan popular del coche de Zavala, vehículo que personas de edad provecta y duros espolones nos afirman haber visto a medianoche paseando la ciudad y rodeado de llamas infernales y de demonios. Para dar vida a tales consejas necesitaríamos poseer la robusta y galana fantasía de Hoffmann o de Edgar Poe. Nuestra pluma es humilde y se consagra sólo a hechos reales e históricamente comprobados, como el actual, que ocurrió siendo decimosexto virrey del Perú por su majestad Don Felipe IV el excelentísimo señor conde de Salvatierra. (394)

Como autor típicamente romántico, E. T. A. Hoffmann desarrolla una escritura orientada hacia el individuo, el interior, los miedos personales, mientras que Edgar Allan Poe es muy a menudo referido como modelo formal, por sus tramas

narrativas laberínticas, que plantean el enigma. Finalmente, esta tradición da a leer una fuerte tensión entre el entorno real y la atmósfera típica de lo imposible presente en los maestros de lo imposible en el siglo XIX.

2. "EL ALMA DE TUTURUTO", O LO FANTÁSTICO EXPLICADO

Esta vez, si Palma conserva su periodo de predilección, la época colonial, elige como marco espacial un país distinto: Ecuador. Aprovecha el cambio de zona para retratar a la población local en la primera parte del texto. Ya sabemos que estas descripciones crean un efecto de lo real y una documentación sociocultural para el lector. Ahora bien: ya en la presentación de los protagonistas, sentimos cómo se inmiscuye lo fantástico que, desde el punto de vista lingüístico, toma al pie de la letra los refranes y expresiones fijas. Una oración como "La guayaquileña tiene la belleza del diablo" lo muestra, y ésta se suma a la creación de un universo idílico, idealizado, que convoca a los poetas alemanes. Poco a poco, el texto se desliza hacia lo fantástico e individualiza, o sea convierte en un ser único, a la que tenía que ser un "tipo", la mujer de Guayaquil. Primero, desarrolla un terreno favorable: "lo poético de su organización la hace creer en todo lo maravilloso y sobrenatural, como el espiritismo o las mesitas parlantes", y luego, convoca a Ann Radcliffe, autora de la novela *Los misterios de Udolfo*, texto gótico por excelencia. Palma juega con su lector; podemos leer el final del primer movimiento ("Perdóname si mi prosaica pluma va a despoetizar una tradición popular del Guayas") como otra preterición que afirma, por contraste, la soltura del autor, mediante la descripción, para ambientar la trama en un marco referencial estilizado.

La segunda parte de la tradición se asemeja a un cuento: identifica y aísla a un personaje, sugiere un clima de angustia que convoca el universo acuático, siempre favorable para lo fantástico (Bachelard, 1942). El autor mezcla de forma sincrética a un ser local, Tuturuto, con el dios Neptuno. Pero, sobre todo, esta tradición permite expresar de forma positivista el funcionamiento de lo fantástico. En efecto, el narrador pasa del punto de vista del testigo, de la población local y de sus creencias ("Poco tiempo después, levantóse el rumor de que en las noches más lóbregas y lluviosas, el alma de Tuturuto pasaba frente a la ciudad en una balsa iluminada") al del científico ("La ciencia ha venido a explicar el fenómeno, sencillísimo y frecuente en nuestras montañas").

Si la primera parte de la tradición crea una atmósfera, un contexto favorable, como contrapunto, la intervención del narrador permite aclarar el evento que parece sobrenatural. En esta medida, este texto se asemeja a los cuentos de Edgar Allan Poe, que crean un juego de pistas con enigmas para el lector y terminan resolviendo el caso.

3. "UN TESORO Y UNA SUPERSTICIÓN", O LAS TRAMPAS DE LAS CASUALIDADES

En esta tradición, el narrador no solo refiere los hechos, sino que también los presenta mediante varias situaciones que crean ambientes distintos. Presenta la

originalidad de mezclar los referentes precisos (“El 18 de septiembre de 1833”, “Titu-Atauchi, cacique de Moquehua”, “el alto de Locumba”) con elementos mágicos (“no por eso se había extinguido la superstición entre los indios”, “se había realizado el supersticioso augurio de los indios”), lo que provoca una dinámica basada en una polarización hacia lo real y otra hacia lo imposible. Aquí, en vez de proponer el retrato de un pueblo o de un grupo como situación inicial, se trata de crear una atmósfera austera, con el moribundo, un misterio que va a crear un clima favorable para la intrusión de lo imposible, en concreto la amenaza de la muerte como castigo.

La eficacia narrativa de este cuento breve se basa sobre todo en el trabajo de las descripciones, tanto de la tumba profanada como del miedo de los indios que se niegan a ir en contra de sus creencias. El nudo del efecto fantástico, para el lector, está en la duda o vacilación entre la casualidad debida a la frecuencia de los terremotos y la intuición del pensamiento mágico que se confirma en los hechos. Pero más allá del funcionamiento técnico del texto, nos llama la atención la habilidad del autor en la creación de una tensión dramática a lo largo del relato, señal de un alto dominio de las estrategias de escritura.

4. “EL ALMA DE FRAY VENANCIO”, O LO FANTÁSTICO TRADICIONAL

Este último texto fue recopilado por Gonzalo Portals en la antología *La estirpe del ensueño, narrativa peruana de orientación fantástica*, entre otras tradiciones del autor; Ricardo Palma aparece en una lista de autores de los que se habla poco, como Mariano Ambrosio Cateriano, Justo Fernández, Francisco Ibáñez o José Antonio de Lavalle. Estos autores, “los que moran en las sombras” si retomamos el título de un estudio de Elton Honores, revelan la existencia de textos de índole fantástica antes de las primeras publicaciones de Clemente Palma. Por cierto, la existencia de un canon antes de “Palma hijo” queda por estudiar detalladamente para subrayar los mecanismos más antiguos de lo fantástico peruano.

En “El alma de Fran Venancio”, el primer párrafo asocia una lista de leyendas urbanas con la inclusión del propio narrador en la recepción de estas historias (“y demás paparruchas que nos contaban las abuelas, haciéndonos tiritar de miedo y rebujarnos en la cama”), y el último, como cierre, valida la seriedad de los hechos referidos (“Tal es la tradición que en su infancia oyó contar el que esto escribe a Fray León Fajardo, respetabilísimo sacerdote y comendador de la Merced”) no sin cierta picardía si recordamos el anticlericalismo que puede aparecer en otras ocasiones. Pero lo más llamativo, ya que hemos podido estudiar numerosas tradiciones, es la aceptación del elemento imposible por el narrador, y sobre todo el arte de narrar la aparición del fantasma de fray Venancio frente al padre Antolín, a través de un minucioso trabajo descriptivo que desarrolla la atmósfera y provoca la necesaria aceptación de lo sobrenatural; en este caso, la duda o vacilación de la expresión fantástica tradicional se basa en la mezcla entre sueño y vigilia, pero se afirma aún más a continuación, y con otro personaje. Esta vez, el narrador borra sus huellas críticas y el lector puede sumirse, sin distanciamiento, en un punto de vista interno, a partir de las percepciones del padre.

Al terminar estas líneas, como otra coincidencia fantástica –lo que son las casualidades…–, la editorial Grafos&Maquinaciones publica una selección de tradiciones de Ricardo Palma titulada *Tradiciones de terror*, que se compone de quince textos, entre los cuales aparecen "El encapuchado", "La laguna del Diablo" o "El alma de fray Venancio", textos rescatados por el antologador que confirman la vigencia y la actualidad de las tradiciones en la época contemporánea. En un presente marcado por la inmediatez, la eficacia de la forma breve permite expresar los miedos más ancestrales en un marco original. La escritura de Ricardo Palma, que se nutre del proceso de reflexión sobre el concepto de historia, navega por entre los estilos, integra tanto la tradición oral como las creencias, y forma un barómetro que refleja un estado de la sociedad peruana; ahora bien, la originalidad de su escritura estriba en la capacidad de estilizar un relato, lo que convierte ciertos textos en "obras de arte" autónomas que confieren un cariz particular a las series de tradiciones. Es en este tipo de textos en los cuales la expresión fantástica, siempre fugaz, que nace de forma epifánica en las brechas y las hendiduras, encuentra su terreno de desarrollo. En la medida en que Palma manifiesta una transición entre el romanticismo y la afirmación del progreso positivista, su escritura obedece también a esa tensión: su estilo oscila entre un fantástico heredado de lo gótico centrado en el individuo, y un fantástico más orientado hacia la sociedad y lo colectivo, más moderno quizás, más reflexivo y no exento de humorismo. De este mosaico de apariciones del efecto fantástico, subrayaremos la modernidad de la obra de Palma, lo que hace de él un verdadero clásico de las letras peruanas e hispanoamericanas, y un precursor de la escritura del canon fantástico peruano.

OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942.
BARTHES, Roland. "L'effet de réel." Genette, Gérard, ed. *Littérature et réalite*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
BAZIN, Robert. "Les trois crises de la vie de Ricardo Palma." *Bulletin Hispanique*, vol. 56, núm. 1, 1954 : 49-82.
BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima: Editorial Universitaria, 2007.
—. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.
CALDERÓN PUERTAS, Carlos. "Una tradición de Ricardo Palma o cómo Satanás pierde pleitos por desconocer las reglas de interpretación de los contratos." *Revista Oficial del Poder Judicial. Órgano de Investigación de la Corte Suprema de Justicia de la República del Perú*, vol. 13, núm. 16.10.2021: 269-300.
CAMPRA, Rosalba. *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. León: Eolas, 2019.
CORTÁZAR, Julio. *Último round*. México: Siglo xxi, 1969.
COSTA, Ricardo Lionel, y DANUTA Teresa Mozejko. "Entre búsqueda y distanciamiento. El uso del discurso histórico en las Tradidones peruanas de Ricardo Palma." *América*, vol. 37, núm. 1, 2008: 201-09.
DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Alfaguara, 1956.
FLORES, Ángel (ed.). *Orígenes del cuento hispanoamericano: Ricardo Palma y sus Tradiciones*. México: Premia Editora, 1979.
FRANCO, Jean. *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila editores, 1971.
GUARDIA, José Luis. *Ricardo Palma Maestro del terror*. Lima: Arcángel San Miguel, 2023.
HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Classiques Hachette, 1981.
HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. "Las 'tradiciones peruanas' y el imaginario de la nobleza titulada del virreinato." *Revista de Indias*, vol. 61, núm. 222, 2001.
HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. *Estructura y estrategias en la narrativa peruana.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004.
IMAZ DE PEUCHOT, Inés. *El Estilo en las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma.* Mar del Plata: Pablo Tavelli, 1982.
LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo xix*. Madrid, Lengua de trapo, 2006.
MONTOLÍO DURÁN, Estrella. Las construcciones condicionales. Bosque, Ignacio y Demonte, Violeta. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999: 3643-3737.
OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana ii. Del neoclasicismo al modernismo*. Luis Íñigo Madrigal (coord.). Madrid: Cátedra, 1999.
—. "Palma entre ayer y hoy." Ricardo Palma, *Cien Tradiciones Peruanas*. Bi-

blioteca Ayacucho: Caracas, 1977: IX-XLI.
PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edith Palma (ed., pról. y notas). Madrid: Aguilar, 1953.
—. *Tradiciones peruanas*. Carlos Villanes (ed.), Madrid: Cátedra, 2000.
—. *Tradiciones de terror*. Lima: Grafos&Maqiunaciones, 2023.
PONT, Jaume. *Narrativa fantástica del siglo XIX: España e Hispanoamérica*. Lleida: Editorial Milenio, 1997.
PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (ed.). *En la curva del espasmo*. *El cuento peruano de dominio siniestro fraguado en el Perú*. Lima: El lamparero alucinado, 2009.
—. *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El lamparero alucinado, 2009.
REISZ, Susana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 1979, vol. 3, núm. 2.
RISCO, Antón. "Lo fantástico en dos tradiciones de Ricardo Palma." *Narrativa fantástica del siglo XIX: (España e Hispanoamérica).* Madrid: Milenio, 1997: 267-76.
ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
TAUZIN, Isabelle. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma: claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.
TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Suil, 1970.
URDAPILLETA-MUÑOZ, Marco. "El ethos de Ricardo Palma en su tradiciones." *La Colmena*, núm. 81, 2014 : 45-50.
VALDELOMAR, Abraham. *Textos escogidos*. Lima: Orbis ventures, 2005.