

El trastorno de los sentidos: emergencias de la ciudad muerta en la obra de Julio Ramón Ribeyro

EVA MARÍA VALERO

En el contexto cultural del fin de siglo europeo la impresión estética de la ciudad lejana, que se mantuvo invulnerable ante los efectos de la industrialización, generó en la literatura la visión simbolista de la ciudad muerta. Para plantear la recuperación literaria de este motivo en la obra de Julio Ramón Ribeyro, es preciso ubicar el nacimiento y las características de este tópico que singulariza la esencia crepuscular del período de entresiglos. Un período en el que la crisis de valores y la desconfianza en el ilimitado crecimiento del sistema capitalista crearon en Europa el ambiente propicio para el desarrollo en las artes de movimientos como el simbolismo, el decadentismo, el esteticismo, etc., inmersos en un espíritu similar al del 98 español.

Pero antes de remontarnos a los orígenes literarios de la ciudad muerta, y para situar a Ribeyro en relación al tema propuesto, es necesario advertir la presencia de una constante en la perspectiva urbana de su narrativa: tanto en sus cuentos como en sus novelas, Ribeyro proyecta el enfoque insistente de los espacios antiguos que sobrevivieron a la invasión modernizadora iniciada a finales del siglo XIX. Pero normalmente constriñe la visión de la ciudad antigua a meros elementos disgregados o dispersos en ciudades modernizadas como Lima o París. Sin embargo, en dos de sus cuentos (“Los jacarandás” y “La piedra que gira”) crea una protagonista de excepción: la vieja ciudad —mágica y muerta— recreada en ambos espacios, peruano y europeo; dos ciudades detenidas en un tiempo aletargado que les confiere un inquietante aspecto fantasmal.

En un excelente estudio de Miguel Ángel Lozano, titulado “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”¹, encontramos una explicación sobre ese proceso de transformación de algunas ciudades europeas durante el siglo XIX, que coincide plenamente con el contexto histórico retratado por Ribeyro en sus relatos:

El siglo XIX había visto, como primera y principal consecuencia del industrialismo, el acelerado desarrollo y la rápida mutación de no pocas ciudades, lo que fue saludado por una burguesía ansiosa de progreso y orientada por la noción de utilidad. Pero a finales de siglo se observa una reacción frente a esos nuevos ambientes e ideas: el mundo industrial y

¹ Miguel Ángel Lozano, “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”, en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional “Literatura y espacio urbano”* (1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, págs. 60-73.

el pragmatismo inherente a la mentalidad positiva iban dejando fuera de circulación valores e ideales; pero también ambientes y paisajes. Las ciudades iban perdiendo —para algunos— su encanto íntimo, una identidad que procedía de su tradicional organización social y de su idiosincrasia artística y cultural, para convertirse en esas modernas metrópolis que elevaban edificios, alineaban calles a cordel, manchaban el cielo con chimeneas, suplantaban con sirenas el secular sonido de las campanas, y alejaban de su centro a los desfavorecidos de la fortuna para relegarlos a los arrabales de la miseria y la desesperanza: todo un despliegue de arrogancia y mediocridad burguesa, deshumanización cruel y fealdad estética, en nombre de lo útil y racional —o razonable—².

Quien conozca la obra de Ribeyro podrá reconocer en estas palabras ambientes típicamente ribeyrianos. Ante la avalancha de una nascente modernidad deshumanizada y desencantada, Ribeyro trazó, en su narrativa, la nueva faz de una ciudad gris y desbordada en las grandes barriadas que se formaron en las faldas de los cerros desde los años 40. Pero, al mismo tiempo, rescató los últimos vestigios de la ciudad antigua, lugares que parecen encerrar “un enigma, una sabiduría perdida”; en definitiva, espacios míticos como pueden ser la catedral de Notre Dame en París, o la huaca Juliana en Lima, ese sepulcro de los antiguos indios que aparece representado, en el cuento titulado “Los eucaliptos”, como el espacio del enigma, e identificado como una ciudad muerta:

La huaca estaba para nosotros cargada de misterio. *Era una ciudad muerta*, una ciudad para los muertos. Nunca nos atrevimos a esperar en ella el atardecer. [...] A la hora del crepúsculo [...] cobraba un aspecto triste, parecía enfermarse y nosotros huíamos despavoridos por sus faldas. Se hablaba de un tesoro escondido, de una bola de fuego que alumbraba la luna. Había, además, leyendas sombrías de hombres muertos con la boca llena de espuma³.

Sin embargo —nos dirá Ribeyro—, “hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio”⁴. El escritor identifica este lugar con la ciudad muerta con el fin de transmitir, a través de ese espacio simbólico, el proceso de transformación de la fisonomía urbana limeña, afectando incluso a los espacios míticos del pasado prehispánico que habían sobrevivido en la ciudad colonial. Claro está, el objetivo de una buena parte de su narrativa se centra en transmitir el proceso de disolución de aquella Lima que, como escribió el cronista José Gálvez, “fue, durante la Colonia, una ciudad muerta. Hasta que llegó el pomposo tiempo de las calesas, el único ruido urbano fue el de las campanas”⁵.

Realizada esta introducción sobre la perspectiva urbana adoptada por Ribeyro, remontémonos a los orígenes del *topos* simbolista de la ciudad muerta. Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se configura este motivo como tema literario, concretamente su origen se encuentra en la obra del escritor belga Georges Rodenbach, quien abre el tema de la ciudad como estado de ánimo partiendo de la expresión de Amiel: “Un

2 M. Á. Lozano, art. cit., pág. 64.

3 Julio Ramón Ribeyro, “Los eucaliptos”, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 117. Partiendo de esta edición, en las siguientes citas de cuentos de Ribeyro consignamos el título del relato y la página en la que se encuentra el fragmento.

4 J. R. Ribeyro, “Los eucaliptos”, ed. cit., 120.

5 José Gálvez, *Una Lima que se va*, Lima, Euforión, 1921, pág. 33.

paisaje es un estado de ánimo”, tan difundida a partir del romanticismo. Rodenbach, poeta, novelista y dramaturgo, “supo utilizar en sus poemas —explica Lozano— imágenes tomadas de ambientes urbanos para sugerir estados de ánimo y sensaciones complejas, y dichos ambientes se corresponden con visiones y lugares reconocibles de las viejas ciudades flamencas”⁶.

Es en la obra de Rodenbach titulada significativamente *Brujas la muerta* (1892), donde el motivo se convierte en *topos* reconocible⁷. La imagen es muy concreta: es la ciudad melancólica y brumosa, con su hechizo de horizontes tristes y grisáceos, la vaguedad impresionista en el ensueño de sus calles o su moroso ritmo de lugar adormecido; en suma, una ciudad provinciana y murmuradora cuyo sonido opaco de campanas es su lenguaje y se fusiona con el mortecino silencio de su ambiente.

La combinación de todos estos rasgos exagera la concepción literaria de la urbe como objetivo último, a través de la creación de *la ciudad como estado de ánimo*. En ella, la hiperestesia de los sentidos deriva en un proceso de introspección que identifica finalmente las peculiaridades sensitivas de la ciudad con las del propio personaje. Rodenbach lo manifiesta, de forma explícita, en la “advertencia” preliminar de su *Brujas la muerta*:

En este estudio pasional, hemos querido evocar [...] principalmente, una Ciudad, la Ciudad como un personaje esencial, asociado a los estados de alma; personaje que aconseja, disuade y determina a obrar.

De esta manera, en la realidad, esta Brujas que nos hemos complacido en elegir, aparece casi humana... Se establece un ascendiente que va de ella a los que en ella residen.

Ella los moldea según sus parajes y campanas.

He aquí lo que hemos deseado sugerir: la Ciudad orientando una acción; no considerar sus paisajes urbanos como un mero cuadro de fondo o como temas descriptivos escogidos algo arbitrariamente, sino ligados al accidente mismo de la narración⁸.

Este planteamiento coincide, en su significación fundamental, con la perspectiva urbana propuesta por Ribeyro a lo largo de toda su obra: La Ciudad como personaje esencial, la Ciudad orientando las acciones de los personajes, la Ciudad sugerida ligada al personaje que la habita, son algunas de las claves básicas de la construcción de la ciudad en Ribeyro, pero en los relatos citados —en “Los jacarandás” y en “La piedra que gira”—, dichas claves se proyectan sobre un escenario inédito: la ciudad antigua, misteriosa y mágica, donde la concepción anímica de sus paisajes parece exacerbarse en la hiperestesia de sus habitantes.

En el período de entresiglos, otros muchos autores europeos centran sus obras en el *topos* de la ciudad muerta: *La ciudad muerta* de D’Annunzio (1898), *La muerte de Venecia* de Maurice Barrès (1903), *Greco o el secreto de Toledo* también de Barrès

6 Miguel Ángel Lozano Marco, art. cit., pág. 60. Entre los libros de poemas de Rodenbach, Lozano destaca *La jeunesse blanche* (1886) o *Le règne du silence* (1891), *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898).

7 Entre las obras de Rodenbach en las que recrea ciudades habitadas por la melancolía como espacios asociados a la introspección destacan los libros de poemas *Vies encloses* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898); las novelas *Le carrillonneur* (1897), *L’Art en exil* (1899), y los dramas *Le voile* (1893) y *Le Mirage* (1898); todos ellos relacionados con *Brujas la muerta*.

8 Georges Rodenbach, *Brujas la muerta*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972, págs. XIII-XIV.

(1912), *La voluntad* de Azorín (1902), o *Camino de perfección* de Pío Baroja (1902), etc. En todas ellas, la sensibilidad que produce el ambiente potencia la imagen de ciudades donde se pueden experimentar sensaciones refinadas⁹. Esa imagen la plasmaron también pintores de “la España negra” como Darío de Regollos o Ignacio Zuloaga, quienes compartieron el gusto de los escritores del fin de siglo español por las viejas ciudades provincianas. Un motivo estético que responde a la psicología de la derrota y se convierte en expresión de la nostalgia y la añoranza de las costumbres antiguas que el industrialismo había hecho desaparecer en muchas ciudades. Así, la literaria ciudad muerta será a la vez un ideal estético y humano.

Desde este punto de vista, la historia literaria de las ciudades muertas no sólo se iba a desarrollar en Europa sino que traspasaría las fronteras del océano para reaparecer en la literatura latinoamericana, y concretamente en la obra de los más destacados escritores peruanos. Sin duda, el contexto histórico que clausura el siglo XIX peruano determina, en buena medida, la aparición de esta orientación temática en la literatura que se escribe en aquellos años. En el Perú finisecular, determinantes acontecimientos históricos como la derrota de la Guerra del Pacífico contra Chile (1879) o el comienzo de la modernización de la antigua ciudad colonial, crean el ambiente propicio para la aparición de un discurso literario que se duele ante la pérdida de los espacios y costumbres tradicionales y se refugia en la descripción de los tiempos pretéritos. En este ámbito, un escritor fundamental de las letras peruanas como es Abraham Valdelomar escribe *La ciudad muerta* y *La Ciudad de los Tísicos* (1911). La primera es una novela corta cuyo título está tomado del drama de D’Annunzio —*La città morta*— y en ella puede percibirse una mezcla de diversos influjos, con características de la lírica modernista entremezcladas con una sensualidad d’annunziana y la creación de personajes fantasmagóricos al modo de Poe. En *La Ciudad de los Tísicos* Valdelomar añade a estas influencias un estilo más personal, que se concreta en rasgos de inocente ternura y en la localización de espacios peruanos, así como en un sentido crepuscular que se refleja, por un lado en la capital, mediante la recreación del exotismo de principios de siglo, y por otro, en un pueblo de tuberculosos donde los problemas se plantean con una suave y delicada tristeza, como una ensoñación melancólica¹⁰. Quizá uno de los ejemplos más emblemáticos lo encontramos en el segundo capítulo, “La quinta del Virrey Amat”:

Hemos atravesado la ciudad. El coche nos ha llevado sobre el puente, ha descendido vertiginoso y se ha perdido en empedradas y terrosas callejuelas hasta llegar a una gran avenida rodeada de míseras casuchas y casas-quinta. Luego una bocacalle estrecha y una plazoleta rodeada de sauces añosos, un arroyo pobre y desbordado y en el fondo el palacio del virrey Amat [...].

Pero su mayor encanto no está en los salones ni en los estucados, ni en los mármoles de las escalinatas, ni en los barandales. Está en los jardines. *Es allí donde vive serena y*

⁹ Miguel Ángel Lozano, en el citado estudio, analiza el *topos* de la ciudad muerta en la literatura española de principios del siglo XX, destacando ciudades como Toledo, Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Santiago de Compostela..., en las obras de autores como Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, y otros en los que se reconoce esta orientación temática, como Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo o Andrés González Blanco.

¹⁰ Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana III. Del posmodernismo/Del Perú Contemporáneo*, Lima, Peisa, 1993, págs. 698-699.

silenciosa toda el alma de los tiempos pretéritos. Los huertos —esos pequeños paraísos de nuestros padres coloniales— aún viven y conservan, como éste del Virrey, todo el encanto y sano refinamiento de esa época...¹¹.

A partir de estas primeras décadas del siglo, la ciudad muerta aparecerá como protagonista o circunstancialmente en la obra de otros escritores peruanos. Por ejemplo, en 1912 Ventura García Calderón, desde París, evocaba su Lima natal con rasgos característicos del *topos* en su poética “Elegía”, donde aboca el lirismo de su prosa autobiográfica para realzar la imagen finisecular de la ciudad:

En mis noches solitarias se levanta la imagen de una ciudad remota, polvorienta y casi muerta, donde las horas caen con sonido ritual sobre plazas lunáticas y por las calles dormidas que atraviesan los gatos como trasgos de una edad medrosa, la sombra de las “ventanas de reja” está encendida de amor¹².

Posteriormente, otros escritores peruanos inciden en el tema de la ciudad crepuscular mediante la descripción evocadora de los balnearios limeños, pequeños reductos en los que pervivía cierto espíritu apacible y tranquilo de la antigua ciudad virreinal. Así, la descripción del balneario bucólico se convierte en una tradición urbana en la literatura peruana de principios de siglo: desde algunos poemas de José M^o Eguren y las citadas obras de Valdelomar u otras de Manuel Beingolea en las primeras décadas del siglo, hasta las evocaciones de Martín Adán y José Díez-Canseco desde finales de los años 20.

Sin duda, Valdelomar marca el inicio de esta tradición, no sólo en su literatura sino también en manifestaciones como la que sigue:

—¿Qué le gusta más de Barranco? —le preguntó García Salazar al Conde de Lemos. Y éste le respondió:

—El rincón azul de los jacarandás; las avenidas sobre el mar, las noches de luna sin la profanación del voltio y del amperio; sus calles arboladas sin la insultante velocidad del caballo de fuerza...¹³.

Por su parte, Martín Adán en *La casa de cartón* (1928) subraya la oposición entre el escenario barranquino y el paisaje limeño. Frente a la ciudad tumultuosa, en *La casa de cartón* se alza también esta otra imagen del balneario tranquilo y silencioso, donde todavía subsisten los colores y sus matices, las calzadas de piedra, las campanas y las carretas. El deleite sensorial preside la perspectiva urbana trazada por Martín Adán en el siguiente fragmento, en el que aparecen elementos o reminiscencias del tópico de la ciudad muerta:

Resplandece el yeso de las calles —el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perline— *los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco. [...] La*

11 Abraham Valdelomar, *La ciudad de los típicos y otros relatos*, Lima, Mejía Baca, 1958, pág. 13. La cursiva es nuestra.

12 Ventura García Calderón, *Obra literaria selecta*, Caracas, Ayacucho, 1989, págs. 6-7.

13 Alfredo García Salazar, “Con Abraham Valdelomar en el parque de Barranco”, *Balneario*, 14 de enero de 1917, en Willy Pinto Gamboa (recop.), *Semblanza y contrapunto del reportaje*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, 1973, pág. 46. Cit. en la introducción de Jorge Aguilar Mora a Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología), México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 19.

campana de la una del día deshace en el aire fofu su borra de sonido, y cae sobre Barranco en vuelo de parvas, leves blancuras plumón de la hora que voló al mar. Fin de almuerzo que es *soledad de calles*, y argentino, *cálido silencio*, y rebrillar de *calzadas de redondas piedras* auríferas, de piedras de lecho de río, sedientas y acezantes. Una carreta se lleva en su chirriar y en su golpear toda la fiebre de un jirón de calles que se han recorrido [...]. Y un *tranvía* canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parda, jaranera, tris-tona, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar. Tranvía, zambo tenorio...¹⁴.

La siguiente descripción de José Díez-Canseco en su novela *Suzy* también revive ese placer de los sentidos en las calles arboladas y los jardines perfumados de Barranco:

Barranco: solaneros vestíbulos inmensos guardados por altas rejas; festoneados de helechos de altas macetas suspendidos; con hamacas coloridas; con tarjeteros de pajas japonesas [...]. Barranco; paz calurosa de vacaciones marinas, en que canta la somnolencia de las campanitas de la iglesuca que rige clérigo beato y sacristán celestino [...]. Barranco: desiertas callejas por las que discurren pesadas carretas, aligeras carretas, levantando con el restallar de los látigos el vuelo de las palomas que cantan *sotto-voce*: currucucú [...]. Jacarandás que tejen lilas alfombras entre las bancas de la tarde romántica [...]. Parque undoso con la brisa que remueve sebes rojizas, verduzcas, grises [...]. Aroma de algas, de lluvia de acequias parleras que dan de beber a los sauces santurriones de este pueblo santurrón, también, y beato¹⁵.

El nuevo eslabón en la progresión de este ciclo se encuentra en Julio Ramón Ribeyro, quien, habiendo nacido en 1929, evoca a partir de la década del 50, en determinados momentos de su escritura, el paisaje de otro balneario, el Miraflores de su niñez, también representado como paisaje idílico. Pero el contraste no es ya con la Lima bullanguera y despersonalizada sino con el propio tiempo del autor, cuando la avalancha del progreso alcanza incluso al bucólico espacio del balneario y despide los últimos aleteos de la poesía que permanecía refugiada en esa arcadia limeña. Ahora bien, como ya he anunciado, la clara reelaboración del tópico de la ciudad muerta en la obra de Ribeyro se encuentra en dos relatos concretos.

Cerrando, pues, el álbum de ciudades muertas escritas en la época que rodea el cambio de siglo, abrimos ahora el de Ribeyro, con las imágenes de dos ciudades: la peruana Ayacucho en “Los jacarandás” y la francesa Vézelay en “La piedra que gira”, ambas, ciudades cuyo proceso histórico derivó en su aislamiento con respecto a las rutas de la modernidad. Tanto en “Los jacarandás” como en “La piedra que gira”, Ribeyro realza con especial interés los rasgos de ciudad mágica a través de la creación de lugares míticos en los que se puede intuir el alma de las cosas, desvanecida en la ciudad modernizada, donde el escritor sentía la multiplicación de lo idéntico a la manera de Baudelaire, como pérdida del aura. La ciudad antigua ofrece la posibilidad de indagarla y escudriñarla en su aspecto más sustancial e íntimo, pues en ella la ausencia de máscaras pone al descubierto esas piedras en las que descansa su alma imperecedera y eterna. De alguna manera,

¹⁴ Martín Adán, *La casa de cartón*, ed. cit., págs. 326-327. La cursiva es nuestra.

¹⁵ José Díez-Canseco, *Suzy*, págs. 37-38. Cit. en la introducción de Jorge Aguilar Mora a Martín Adán, *ibidem*, pág. 20.

Ribeyro, en estos cuentos, hace visible para el lector esa urbe sumergida y fragmentada en el seno de la ciudad moderna, ya sea Lima, París u otra ciudad europea; espacio literario en el que su escepticismo lleno de melancolía se expresa a través de estos nuevos ámbitos de la soledad. La vieja ciudad, invisible o flotante, o desvanecida en el aire de la nueva metrópolis, es la ciudad del enigma que Ribeyro nos presenta ahora en toda su integridad; desconoce el espejismo o la máscara, y su manera de ser extemporánea aún magia y muerte como baluartes de una idiosincrasia indómita, que no sucumbe ante el poder devorador del tiempo.

Ambos relatos son dos modelos de reelaboración del tópico simbolista que nos ocupa. Y, en el caso de “Los jacarandás”, el parecido argumental y ambiental con la novela de Rodenbach, *Brujas la muerta*, convierte este cuento en el ejemplo más claro de construcción del *topos* en la tradición urbana que estamos fijando.

En los dos relatos la ciudad no sólo es físicamente imperecedera, sino que también lo es desde el punto de vista de sus habitantes y sus costumbres, tal y como se observa, por ejemplo, en los siguientes fragmentos de “Los jacarandás”:

Lorenzo había olvidado las costumbres de la ciudad. Se vivía de acuerdo a un orden viejo, enigmático, plagado de hábitos aberrantes. El médico recogía a los viajeros del aeropuerto en su camioneta, el alcalde tocaba tambor en las procesiones, el diácono curaba orzuelos y uñeros, el obispo salía los domingos con un caballete para pintar paisajes campestres...¹⁶

Los zaguanes de las antiguas mansiones coloniales estaban ocupados ahora por pequeños artesanos que se obstinaban en perpetuar, sin mucha ilusión, oficios barrocos, cuyos temas principales eran la iglesia, el retablo y el toro¹⁷.

Si repasamos los rasgos constitutivos del tema de la ciudad muerta, se puede comprobar cómo se cumplen todos y cada uno de ellos en los relatos citados. En primer lugar, la configuración desértica de la ciudad, por ejemplo, en la siguiente descripción de “La piedra que gira”:

El edificio estaba cerrado, con restos de nieve que se deshela en el tejado.

Era un pueblo pequeño, viejísimo, solitario, con calles estrechas y lúgubres casas de piedra. A pesar de ser plena mañana sus calzadas estaban desiertas. ¿Dónde podían estar sus habitantes?

—Trabajando en el campo —dijo Bernard—. O tal vez encerrados en sus casas. No lo sé. [...]

[...] La plazuela estaba también desierta. Las dos tiendas de *souvenirs* estaban cerradas. [...] tuvimos que correr hasta el atrio de la iglesia. La puerta principal estaba cerrada¹⁸.

Por otra parte, la ciudad nunca aparece descrita con detalle, al modo naturalista, sino que se sugiere el ambiente con ciertos elementos que son los que constituyen el *topos*: los paseos solitarios e introspectivos de los personajes, los indicios de un ambiente gris y lluvioso, la imagen de una ciudad de casonas y palacios o cierta perspectiva de *ciudad levítica*, de cúpulas y campanarios de iglesias y catedrales. En “La piedra que gira” parece insinuarse que el corazón del espacio de la ciudad muerta se encuentra en la catedral, sentido éste que se intensifica en la profunda identificación de ese espacio con el estado de ánimo del personaje: al igual que el alma de Bernard —el protagonista— el corazón de la ciudad se encuentra vacío y frío como una catacumba.

¹⁶ J. R. Ribeyro, *Op. cit.*, pág. 373.

¹⁷ J. R. Ribeyro, *Op. cit.*, pág. 374.

¹⁸ J. R. Ribeyro, *Op. cit.*, pág. 274-275.

Asimismo, coincidiendo con *Brujas la muerta* de Rodenbach, en "Los jacarandás" se identifica la ciudad con la esposa muerta del protagonista o con el propio personaje, lo cual responde al componente lírico característico del *topos*, en el sentido de que todos los elementos del cuento giran en torno a la vida interior del personaje, así como también por el diálogo de éste con la ciudad, que se configura como protagonista esencial. La insinuada personificación de la ciudad en el cuento de Ribeyro, responde a dos analogías muy claras que se encuentran ya en *Brujas la muerta*: "La ciudad con la esposa muerta de Hugues —el protagonista—, y la del alma de este personaje con la ciudad; la mutua influencia entre el ambiente urbano y un estado de ánimo"¹⁹. En el cuento "La piedra que gira", la identificación de la ciudad no es con la esposa sino con el hermano del personaje central, muerto en la adolescencia.

En otro sentido, la ciudad muerta es también en estos relatos una *ciudad mágica*, entendida como espacio generador de la alucinación, sobre todo en "Los jacarandás". De nuevo el paralelismo con *Brujas la muerta* es evidente: en ambos casos el personaje, atrapado por la confusión del espacio fantasmal, identifica de forma paulatina a una mujer desconocida con la esposa muerta. La hiperestesia del protagonista en el Rincón de los Muertos —significado de la palabra Ayacucho—, tiene como consecuencia un trastorno de los sentidos. Concretamente es la vista el sentido que se aturde cada vez que aparece Miss Evans, insinuando y dando a entender gradualmente la identificación con la muerta:

Lorenzo distinguió una mujer que venía del barrio bajo, ondulando bajo el resplandor solar. Durante un rato su visión se ofuscó, hasta que reconoció a miss Evans, que avanzaba hacia él...²⁰

Miss Evans, desde el otro extremo de la mesa, lo interrogaba.

Lorenzo distinguió su rostro, se le borró, volvió a verlo, esta vez claramente...²¹

Ayacucho y Vézelay son, en definitiva, ciudades en las que el sujeto traza el enigma de su existencia. La impresión estética del entorno urbano se convierte así en una personificación del mundo sensorial que identifica y determina el estado anímico de los personajes. Y a través de esa utilización simbolista del espacio urbano para la caracterización de los personajes, Ribeyro consiguió dar continuidad a un tópico literario que en la Europa del siglo XX dejó de inquietar. La ciudad muerta debía reaparecer en la obra de Ribeyro, si tenemos en cuenta que la concepción de la ciudad como estado de ánimo preside la perspectiva urbana de su narrativa; esa escritura silenciosa que en "Los jacarandás" y en "La piedra que gira" nos invita a sumergirnos en una afligida geografía urbana de la melancolía y la desolación.

¹⁹ M. Á. Lozano, art. cit., pág. 62.

²⁰ J. R. Ribeyro, *Op. cit.*, pág. 374.

²¹ J. R. Ribeyro, *Op. cit.*, pág. 377.