

ESCRITURA EN CONTUMACIA: LA ESCRITURA HORIZONTAL DE JULIO RAMON RIBEYRO

María Rosario Alfani

Ribeyro empieza su obra en 1955 con una colección de cuentos escritos en Europa entre 1953 y 1954: *Los gallinazos sin plumas*¹, que ya en su título denuncia pertenecer a una circunscrita realidad espacio-temporal. En efecto, como los gallinazos sin plumas, entonces siniestras y familiares presencias en las calles de Lima, los dos protagonistas del primer cuento, los hermanos Efraín y Enrique, vagan por los basurales de la ciudad en busca de alimentos para el avidísimo cerdo del pérfido abuelo don Santos. Efraín, Enrique y don Santos son “gente del pueblo”, forman parte de la humanidad rehusada por la ciudad, de la que vive de sus inmundicias.

Pequeños acontecimientos aparentemente sin importancia (la herida en un pie de Efraín, la admisión de un perro al promiscuo y marginado núcleo familiar) alteran las normas cotidianas de éste: la inspección de la basura con aquiescencia de los desplumados compañeros, la vuelta a la casa mordisqueando el pútrido botín, el premio o la paliza de don Santos si la voracidad del insaciable cerdo (Pascual) no logra ser satisfecha.

Sin sobresaltos, en una tensión llena de gruñidos, con el fondo irreal de una lívida madrugada, la tragedia de esta humanidad animalizada se cumple: para defender al perro de la ira del abuelo, Enrique deja que éste caiga en el chiquero de Pascual. Inmediatamente después, volviendo las espaldas al ruido de la lucha, los dos hermanos abren la puerta de la casa y se enfrentan a las mandíbulas abiertas de la ciudad, ahora despierta y viva.

Un doble contrapunto rige “Los gallinazos sin plumas”. Está por un lado la imposibilidad del narrador que, invisible detrás de sus personajes, deja que ellos solos muestren sus vicisitudes. Su intervención, que sutura los diálogos con narraciones más bien didascálicas, es siempre neutral. Como un cronista nos ofrece el informe de acontecimientos violentos que implican fuerte tensión emocional sin perder nunca su serenidad, completamente ignorante de las emociones

1. Todos los relatos de Ribeyro están recogidos en los dos tomos de *La palabra del mundo*, Lima, Milla Batres, 1977. Se acaba de publicar el tercer tomo: Milla Batres, 1978.

que experimentan sus personajes. Y está, por otro lado, la indiferencia de los mismos personajes.

El epílogo tiene objetivamente todos los elementos de una tragedia: el abuelo devorado por el cerdo (que ha sido totémicamente asumido) y la liberación de los hermanos. Pero todo esto no encuentra eco en la conciencia de Enrique. El empuja al abuelo al chiquero de la bestia como por acaso, con la misma resignación con que se sometía a la crueldad del viejo. El “escort” que el autor instaura entre la acción contada y la conciencia de los personajes, singularmente opacos, produce un efecto contrario: engendra una comicidad sutil, imprevisible dado el esquema trágico subyacente. La tensión irónica nace de la violencia que el lector imagina en los personajes y la impenetrable opacidad que los caracteriza.

Ribeyro emplea esta misma atonía narrativa en otros cuentos: puede ser la historia de un innominado colchonero que para recuperar un bienestar apenas conocido e inmediatamente perdido vuelve a empujar a su hija a los brazos de un seductor más o menos generoso, utilizando la pasiva obediencia de la muchacha², o también la historia de una lavandera que escapa de su áspero destino matando de verdad al marido que había creído muerto unos instantes antes³. Algo similar se encuentra en el caso del tendero que acosado por los acreedores, oprimido por el deshonor, automáticamente se dirige hacia el mar sin llegar a formular siquiera su proyecto de suicidio⁴.

Por completo ajenos a sus situaciones, los personajes del primer Ribeyro son ajenos, también y sobre todo, a sí mismos. En “Mar afuera”, Dionisio —en la barca en la que se ha dejado llevar por el que demasiado tarde ha reconocido como enemigo— ofrece resignadamente las espaldas a la puñalada, apenas “dominado por una tristeza anónima, que casi no le pertenece”. Esa misma incapacidad de comprender y reaccionar está en el gesto con que María (en “La tela de araña”) se entrega a un destino que no ha buscado. Raramente el narrador atribuye pensamientos a sus personajes; cuando lo hace, de manera excepcional, parece que es para subrayar la falta de correspondencia entre éstos y la realidad. Es lo que le pasa a Danilo, el único personaje dotado de una cierta connotación social, cuyas fantasías sobre la riqueza recién alcanzada, gracias al hurto, fracasan al darse cuenta que otros ladrones lo están persiguiendo en la calle⁵.

En todas partes, en estos primeros relatos de Ribeyro, el mecanismo narrativo es idéntico en su simplicidad: situaciones que tienen los elementos de una tragedia se agotan en la resignación de un gesto, en la pasividad de una decisión casi impersonal, fatalista.

2. “Interior L” (1953).
3. “Mientras arde la vela” (1953).
4. “Junta de acreedores” (1954).
5. “El primer paso” (1954).

Debe recordarse que Ribeyro ha dejado Lima un año antes de empezar a escribir esos cuentos. Por esto tienen la calidad de las imágenes capturadas a distancia muy próxima: la fijeza. En efecto, muestran una singular falta de acción: en ellos sobresale la situación, como también —en términos de cantidad— el epílogo es la parte menos relevante de la narración. Por otra parte, sin la profundidad de una psicología, sin el espesor de una historia, a veces sin nombres ni apellidos, los personajes de Ribeyro tienen sólo una dimensión: la frontal. Para el narrador ellos todavía no se proyectan hacia una realidad simbólica. Cuando interviene sobre las imágenes depositadas en la memoria es —por el momento— sólo para dotarlas de un mínimo de movimiento. Pero este movimiento tiene el cuidado de los primeros pasos; como sucede en éstos, todavía se carce de metas.

Apenas caracterizado por un rasgo físico⁶, por la lentitud de un gesto, por el relampaguear de un rápido pensamiento, los personajes se mueven en un espacio narrativo todavía indefinido: del corral promiscuamente habitado (en “Los gallinazos sin plumas”) a los pobres interiores (en “Mientras arde la vela” o en “Tela de araña”), a la choza en la playa que Dionisio evoca mientras la barca en que morirá se aleja de la costa, etc. El malestar existencial no formulado, todavía suspendido en los umbrales de la conciencia que estas embrionarias vicisitudes reiteran, como variantes sobre un tema apenas intuido y aludido, corresponde al malestar auténtico del escritor frente a una realidad recordada que por el momento se le ofrece sólo en su inexplicable fenomenologicidad. Sucede que aun sus referentes son reales, no literarios; por esto todo es reenviado siempre al mundo limeño recién dejado y fragmentado en imágenes nítidas pero todavía no sistemáticas.

Diez años después, en 1966, Ribeyro edita su primera novela: *Los geniecillos dominicales*⁷. El tiempo, los lugares, los personajes, que se estancan en unos meses durante la dictadura de Odría, coinciden con las personas, los lugares y el tiempo de la juventud del escritor. Los casos de Ludo Totem y sus amigos, hijos de una burguesía arruinada, la frustración de sus precarias ínfulas literarias, sus efímeros amores, llevan el marco de una decadencia social que el protagonista (Ludo) experimenta y consume hasta la degradación total. Construido sobre la acumulación y la reiteración, este honesto y redundante ejercicio autobiográfico cuenta una larga serie de fracasos que pertenecen al grupo de los “geniecillos”. En la novela el tiempo se pulveriza en un cotidianidad sin sentido, de la misma manera que el espacio se disgrega en calles, harapos de una ciudad que connotan la disgregación social vivida por el protagonista.

6. El padre de Paulina (“Interior L”) sólo es una cara cubierta de polvo; la misma Paulina una trenza negra y una espalda tenazmente curvada vista por su padre; Janampa un imperturbable perfil; Mercedes (la lavandera de “Mientras arde la vela”) las manos ásperas que ella se mira continuamente; de María (“La tela de araña”), en cambio, sólo se ve un labio sobresaliente y su largo pelo negro.

7. *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973. La novela fue escrita en 1963, en la primera edición (Lima, Populibros, 1965) el texto presenta gran cantidad de erratas y mutilaciones. La segunda edición (México, Bogavante 1969), ha tenido limitada difusión.

Muy circunstanciada en el espacio y en el tiempo, la novela enlaza su significado a un horizonte específico⁸: tiene valor liberador, se hace exorcismo de una condición rechazada. *Los geniecillos dominicales* narra vocaciones trucas y decadencias burguesas dentro de una atmósfera inerte en la que el ritmo de la descomposición es veloz: son procesos que se consumen en una sola generación. Estas son las razones que obligan a un escritor a dejar los lugares que continuamente lo amenazan de inconsistencia. De aquí que el desarraigo, preliminar e ineliminable condición de existencia de buena parte de la literatura latinoamericana, se hace en el caso de Ribeyro contumacia: una dimensión de espera, de esperanza. No sólo se trata de la espera de un juicio diferido y suspendido, sino también constituye la condición que favorece y fomenta su propio autoevidenciarse en una realidad *otra* con respecto a la originaria. En París encuentran su natural “ubi consistam” las aspiraciones literarias más tenaces; en París también, después de Ribeyro, Vargas Llosa comenzará a contar Lima y el Perú. Así, pues, no es sólo individual el malestar que empuja a Ribeyro a la búsqueda del “alibi” parisiense: se trata en todo caso de reflejos individuales de un inexpresado pero existente malestar colectivo.

La realidad ausente que esta escritura impasible y tensa filtra sin que ninguna expresividad poética altere su horizontal concatenarse, es la nueva realidad urbana de Lima. Esta aparece en *Los gallinazos sin plumas* con inercia singular. Hay que recordar a este respecto que a comienzos de la década de los 50 la periferia de la ciudad comienza a extenderse y a proliferar con inquietante rapidez, a espaldas de los barrios residenciales, y a dilatar —hasta transformarla— la antigua fisonomía, la dimensión horizontal de la ciudad. La miseria y la sequía despoblaban la sierra y poblaban establemente los precarios límites de Lima, transfiriendo a ésta todas las contradicciones de un país antes netamente diferenciado en lo geográfico y cultural. Bajo el avance de las migraciones, Lima, de aristocrática y tranquila ciudad, se hace el gran condensador de los problemas culturales del país entero.

En estos años surge un nuevo e incierto género literario: la denominada “narrativa urbana”, dentro del cual la crítica ha unido temperamentos y talentos tan desiguales como los de Ribeyro, Luis Loayza, Enrique Congrains, Carlos Zavaleta, Oswaldo Reynoso, el primer Vargas Llosa, Alfredo Bryce, etc. En realidad, común a todos ellos, es sólo el área cultural de donde procede su experiencia literaria⁹.

8. En cambio recientes novelas sudamericanas tienden a amplificar indefinidamente su ámbito de significación: es el caso de las novelas de Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*. Esta tendencia se manifiesta también en la narrativa de Mario Vargas Llosa, ya desde sus primeros relatos, que tienen unas coincidencias temáticas con los de Ribeyro.

9. En la breve historia del relato peruano, desde los años 20 con Abraham Valdelomar, Lima sólo ha sido el “otro lugar” de una narrativa que elegía como su espacio la sierra. En la serie narrativa que empieza con *Los cuentos andinos* de López Albújar y termina en *Los ríos profundos* (1959) y *Todas las sangres* (1964) que liquida definitivamente, con su voluntad totalizante, la perspectiva indigenista. A través de la obra novelesca de Ciro Alegría, que

Dentro de este contexto, las historias que Ribeyro empieza a filtrar son las historias sin relieve de la nueva humanidad que procede de un mundo anterior a la historia: la sierra, el campo, la provincia (anterior al menos en la conciencia del narrador) y que entra en un mundo todavía sin historia colectiva: la ciudad moderna. Muy cerca de esta aun no definida clase social, se encuentra por una no rara historia de decadencia familiar, el mismo escritor a veces cobrador, a veces representante de comercio, siempre en tareas aleatorias que le permitieran sostener el vicio de la lectura.

Con el correr de los años crece y se precisa la calidad pequeño-burguesa de la obra de Ribeyro, al mismo tiempo que la distancia confirma, paradójicamente, su condición de escritor local. En Lima, en cambio, las vocaciones literarias que escogen ser crónica se agotan rápidamente. Congrains, el primero en haber explorado el infierno de las barriadas, abandona temprano la literatura; mientras que Reynoso —que correspondería a la “generación del 60”, término tan arbitrario como el de “generación del 50”— se mantiene solidariamente fiel a su temática urbana, aunque revelando —por la parquedad de su obra— ser un escritor de breve aliento. París, desde siempre “alibi” de la literatura peruana, sus trae a Ribeyro del destino de efímera supervivencia que dispersa a sus compañeros de camino: entre el surgir y el oscurecer de estas “generaciones”, trama de una historia literaria poco espesa, sólo él queda fiel a sí mismo y a su vocación.

Es importante señalar que con el paso del tiempo la distancia amplifica el espacio nunca nombrado en los primeros relatos; y éste, de la indefinida periferia de *Los gallinazos sin plumas*, llega a lamer, en el espacio sin tiempo de la memoria, la calle de la casa paterna en Miraflores con los eucaliptos de la infancia. Entonces el espacio se articula y se define con precisión topográfica: es la manifestación de la búsqueda de nuevos referentes reales que agarren la Lima ficticia que su imaginación va construyendo en la dimensión también ficticia de su contumacia. El espacio se articula y la temática se abre, se precisa y se diferencia. Así, mientras los barrios adquieren nombre y los personajes identificación social, el conjunto asume una abstracta y literaria calidad burguesa.

Ya en unos cuentos anteriores a *Los gallinazos sin plumas* (después recogidos en *Cuentos de circunstancias* —1958), se delinearán dos vertientes más de la narrativa de Ribeyro: la fantástica, en que corre la ironía sutil que afectuosamente subyace en todo su discurso literario, y que reaparece claramente en “Los cautivos” (1972); y la autobiográfica, con su textura más lírica en “Los

constituye la “plenitud” del género, con todos los límites que éste tiene, Lima, genéricamente asimilada a la costa, todavía no definida como espacio urbano, es el polo negativo de la cultura del país. Se trata de escritores que viven su desarraigo en lo interior del país y son substancialmente ajenos al mundo que cuentan, aunque este ser ajeno, con diferentes actitudes, presupone Lima misma como necesario punto de vista exterior. En la narrativa de Arguedas esta “ausencia positiva” alcanza el máximo de negatividad y comienza a afirmarse como co-presencia en la profunda escisión cultural experimentada por su autor en la búsqueda lingüística, metafórica transposición de la escisión cultural de todo el país.

eucaliptos” y “Página de un diario”, manifiestamente ligados a “El ropero”. Sin embargo, los elementos fantásticos y autobiográficos convergen, en la temática realístico-burguesa, hasta constituir el núcleo de un ejercicio narrativo de más de veinte años. De aquí que el malestar sobrentendido de sus primeros personajes, se explica, cuando éstos adquieren una connotación social más concreta, como incapacidad pequeño-burguesa de vivir auténticamente fuera de su papel social; aunque, en verdad, más que de incapacidad se trata de imposibilidad frente a las razones siempre fugitivas de la existencia y a la inconsistencia de las ilusiones, continuamente reveladas por el arbitrio de la casualidad.

Metáfora y paradigma de todo el discurso narrativo de Ribeyro, que crece y se organiza en torno al único motivo de la aleatoriedad de lo real, es un cuento de 1965: “La insignia”, en el que el protagonista-narrador, gracias a una insignia casualmente encontrada en la calle, es cooptado por una sociedad ramificadísima y secreta de la que él acepta los ritos y los códigos, y continúa sirviéndola, hasta cuando lo hacen Gran Maestro, ignorando sus finalidades.

También es constante, siempre igual a sí misma, la escritura de Julio Ramón Ribeyro. Esta nunca se ofrece a sí misma y más bien se anula entre lo que dice y al que lo dice, tomando absolutamente en serio, y según los principios de una rígida economía, su papel de vehicular significados. El rechazo a la metaforicidad en su marca fundamental: se desanuda linealmente en el eje de la contigüidad espacial y temporal y bloquea la dinámica de la palabra para que no pueda soltar toda su carga semántica. Tal vez por esto, para el lector europeo, Julio Ramón Ribeyro parece proceder del pasado: tiene pues el encanto, por lo demás propio de buena parte de la literatura latinoamericana, que deriva de ser un índice de un pasado que sin embargo, desde otra perspectiva, es contemporáneo. El asunto es, si se le analiza en profundidad, algo más complejo: estos cuentos suscitan, en efecto, en la conciencia del lector, un código cultural conocido: el del relato del XIX, pero al mismo tiempo, por otra vía, ofrecen una atmósfera tensa y como suspendida que los vuelve a colocar en la contemporaneidad, semejantes en algo al código del “nouveau roman”. Es que el discurso de Ribeyro, que ha escogido eludir físicamente su realidad originaria, se ha colocado para volver a ésta en una zona del tiempo que ha abolido el tiempo: la contumacia misma.