

RIBEYRO Y LOS ESPEJOS REPETIDOS

JULIO FERNANDO VIDAL

“La literatura enuncia lo que sólo ella puede enunciar. Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá dicho aún nada, pues la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella”.

Tzvetan Todorov.

1.

Larga e infatigable tarea la de Julio Ramón Ribeyro. Continuada labor que suma veinte años; constancia que se resiste al tiempo y se mantiene fiel a sus temas e intenciones. **La palabra del mudo**, editado en Lima, en 1973 por Milla Batres, es un libro que reúne en dos volúmenes toda la cuentística del narrador peruano y que, según propia confesión, cierra todo un proceso permitiendo a su creador, permitiéndonos a nosotros sus lectores, una visión global de lo producido y ofreciéndonos un vasto universo, importante por su largueza y connotaciones, aspecto éste que nos proponemos estudiar e interpretar aquí, no solamente por el valor inmediato de Ribeyro, sino por las proyecciones y la conmovedora vigencia del mundo que representa.

2.

2.1. La cuentística de Ribeyro abarca un largo período que se inicia con la publicación de **Los gallinazos sin plumas** (Lima, Círculo de novelistas peruanos, [1955]) y, para los efectos de este trabajo, se cierra con la aparición de los dos volúmenes de **La palabra del mudo**, en 1973. La data de los cuentos, según se indica en este último libro, señala un ejercicio de veinte años, que se inicia con “La insignia”, “Página de un diario” y “Los merengues”, en 1952, y va hasta 1972 con “Bárbara” y “El ropero, los viejos y la muerte”. El primer contacto con la obra de este narrador, arroja la percepción de un hilo coherente que la integra en unidad. Ya en 1955, en el “Prólogo” a **Los gallinazos...**, el propio Ribeyro nos hacía saber de esta premeditada unidad: “El criterio que he adoptado para su selección ha sido el de la ‘afinidad’. Afinidad de estilo, afinidad de técnica, pero sobre todo, afinidad de tema y afinidad de intención (...). Esta preocupación por la unidad —elemento que quizás parezca demasiado ceñido a la preceptiva tradicional— obedece a mi convicción creciente de que el cuento, como género menor, tiene un escaso valor individual y que, por consiguiente, para dignificar su rango,

es necesario agruparlo a otros cuentos similares en un conjunto homogéneo. Diez cuentos afines constituyen ya otra cosa. Complementándose entre sí pueden dar una idea de conjunto sobre un tópico cualquiera que se aproxime al de una novela" (1). En alto grado, esta coherencia tiene su razón de ser en la persistencia de situaciones y personajes, pero también en la exploración sin aspavientos de las posibilidades de un estilo tradicional de narrar: "No advierto entre mis primeros y últimos cuentos ninguna evolución apreciable. Ello no me inquieta. Podría citar el caso de numerosos artistas que han hecho durante toda la vida aproximadamente la misma cosa. Veinte años en la vida de un autor puede ser mucho, pero en la vida de un género no es nada. Sé que hay y que vendrán muchas formas diferentes de escribir cuentos. Yo trabajo concienzuda y alegremente dentro de mis medios y posibilidades. Nunca he tenido las pretensiones de un pionero o innovador. Yo recojo las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido. Lo importante para mí es ser fiel a mis impulsos y transmitir simplemente, en lo que escribo, el rumor de la vida" (2) Estas, coherencia y persistencia, existen en tanto y en cuanto presentación escalonada, al buen estilo proustiano, de una lectura de la realidad de la que cada texto particular es un paulatino develamiento. Lenta revelación que intuyera certeramente Sebastián Salazar Bondy, al comentar la aparición de *Los geniecillos dominicales*: "Sin duda, todo libro es un libro menos dentro del autor antes que un libro más en su ficha bibliográfica. Y seguramente son algunos títulos claves de una obra los que con mayor evidencia constituyen esa abjuración de la propia vida interior, ese holocausto de memorias gratas y crueles que pesan tanto en el recuerdo cuanto en el ser todo, y que además son, al mismo tiempo, pesadilla y conciencia desesperadamente entremezcladas. Por eso la literatura, entre muchas otras cosas, puede ser considerada como una recreación que el escritor hace de sí mismo, como una corrección ideal de los propios trazos existenciales, y en cualquier caso un buen lector es aquel que hace suyos, por la vía del verbo por la que tiene acceso al mundo personal del autor, los avatares de una crisis ajena" (3). De ahí que nos atrevamos a pensar el relato como el producto de la proliferación de la frase, de un puñado de frases germinales que contienen esa visión de un mundo, el mundo que un autor pretende comunicar.

2.2. Miroslav Cervenka (4) dice que el significado de una obra se objetiva a partir del concepto de personalidad, esto es, de la definición de autor "como ideador común de un determinado conjunto de obras", quien actúa "como perno de conjunción de la construcción semántica de la obra". La lección obtenida de estas disquisiciones nos brinda una estrategia para abordar y revelar la significación total de la categoría obra: 1º) el estudio puntual, analítico de los textos particulares; 2º) el establecimiento de las relaciones intertextuales, describiendo la red de circuitos, jerarquías, variables e invariantes de las diferentes apariciones fenoménicas de la obra, con miras al logro de la "estratificación de los sentidos"; y 3º) el levantamiento de los rasgos de la personalidad estilística del responsable de la creación literaria, en base a los indicios obtenidos en las dos operaciones precedentes. En suma, como indica Cervenka, "la personalidad emerge de la obra, no como elemento de un juego de construcciones de aislados conjuntos semánticos, sino como el principio de unificación dinámica; como un conjunto de experiencias vitales, de conocimientos, de capacidades creativas y de preferencias,

como la conciencia humana que ha podido concebir determinados conjuntos semánticos dados en determinadas relaciones y utilizarlos en una actividad creadora premeditada" (5).

Esta personalidad literaria, esta imagen del hacedor de literatura implicada en la categoría obra, apunta en un doble sentido. Por un lado, en cada acto individual, la literatura hace un requerimiento de sí, supone un hecho de habla producido por quien ha llevado a cabo dicha acción individual. En esta "performance", el autor compromete una determinada opción respecto de lo literario, opción que se plasma como *estilo*, entendido éste como un tipo de escritura elegido o una nueva combinación entre todas las escrituras posibles que ofrece el arsenal literario. Pero, a su vez la literatura refiere y compromete una visión de la realidad, internalizada por el autor y dada a través de la ficción, sutilizada en los estratos más profundos de la obra, en cuanto lectura que deviene objeto. La recurrencia de esta visión, su constancia y develamiento progresivo, van construyendo lo que se ha dado en llamar el *universo representado*, al que Vytautas Kavolis prefiere denominar *estilo*, como "objetivación del modo preferido de percepción de las relaciones socioculturales" (6). Estos dos "estilos" comprometidos por la personalidad del autor, están estrechamente ligados en función de lo que en última instancia constituye el *mensaje narrativo*. Ilustrando al respecto, Franco Fortini indica: "Si escribir es obra de delación y doble juego, ni existe otro idioma que no sea el de los esclavos (o el de los patrones), escribir, querer hacer poesía o literatura, es aludir (y no más que aludir) también a una diferente y posible codificación de la realidad y del lenguaje" (7). Como bien lo señalara William James en su momento, la escritura es un acto de lectura, de doble lectura diríamos: lectura de los posibles literarios (elección, actualización y cuestionamiento de un modo de escritura) y lectura de la realidad exterior al texto (referenciación arbitraria de un modo individual o grupal de percepción de lo existente).

Esta obra literaria, estrictamente hablando, se materializa en sí y en sus relaciones respecto de otras obras de su época y de su género, situándose así dentro de un instante de la historia literaria, pero entrando al mismo tiempo en relación con toda la tradición literaria nacional. Al mismo tiempo, la obra en tanto y en cuanto realidad representada sitúa su propio espectro de significación en el marco de cómo es referida dicha realidad común en las otras instancias culturales durante el momento histórico de su aparición (8).

Sin embargo, esta cadena de significaciones que conlleva *estilo* no termina allí. Preguntar por *estilo* no sólo equivale a interrogar a la obra respecto de sí y de sus niveles de representación y referencia, sino también —como quiere Barberis— inquirir por el tipo de lectura que implica y la clase de lector que compromete. Un texto literario, y por consiguiente una obra, no informan únicamente. Toda escritura materializa un acto de comunicación, apetencia que riega sus indicios en todos los niveles del objeto literario. Y esta necesidad de comunicación que inquiera por su lector, que lo reta y lo invita, objetiva: en el *estilo* como escritura y en el *estilo* como referenciación recurrente de lo real las marcas de una lectura que es necesario describir e interpretar si se desea un acercamiento valioso a la significación total de una obra.

Para implementar la descripción de la significación literaria y socio-cultural de una obra (específicamente de la modalidad *relato* que es la que nos interesa aquí), se hace necesario, como repetimos, el análisis detenido de

los textos conformantes de tal obra, rastreando en ellos los indicios que permitan trascender los niveles de la anécdota relatada en cuanto historia, el nivel de los personajes y su universo de acciones, el nivel del lenguaje narrativo, hasta conformar la lenta imagen del universo representado, en base del análisis de la naturaleza y espesor del campo semántico. El tratamiento del campo semántico, no como un juego de aislados grupos o conjuntos semánticos, sino en cuanto informante de esa lectura de la realidad que se nos pretende comunicar en la totalidad de una obra, posibilita, por otra parte, salvar la gratuidad de la pura inmanencia, orientando nuestra lectura hacia el encuentro de la ideología, implicada en cuanto "visión del mundo".

2.3. Como rasgo dominante de su campo semántico, hallamos un eje que permite dar cuenta de la coherencia de la obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Nos referimos a la antinomia oficialidad/marginalidad, que se constituye en marca dominante de todo el campo, del universo axiológico representado y en elemento indiciario de primer orden de una personalidad que, sin embargo, no se agota en ella.

Antes de analizar el funcionamiento de la polaridad principal, es preciso hacer algunos deslindes. La **comunicación**, ese diálogo entre el narrador real (sujeto de la enunciación) y su lector, que subyace en la esencia misma del objeto literario, sólo es posible gracias a la **información** que brinda el texto, inmanencia que es preciso saturar mediante la ordenada lectura de nivel a nivel. Este paso de nivel a nivel, trae aparejados varios tipos de lectura que van dando cuenta sucesivamente de los estratos epidérmicos y obvios del relato en cuanto historia, hasta los más profundos de la organización del discurso, según indica Todorov. "La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas a un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto —señala Barthes— que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)" (9). "Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las acciones (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del "discurso" en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código", dice Roland Barthes (10), implementando con ello una lectura que va revelando las significaciones de un texto a diverso nivel, desde lo superficial y periférico, a lo profundo y esencial. Pues bien, saturados estos niveles y obtenida la información pertinente, podemos acceder al levantamiento del campo semántico, a partir del establecimiento de las jerarquías entre las cadenas bipolares o ejes semánticos que conforman el último sentido inmanente del texto. Procesando esta información semántica no en tanto universales abstractos, sino en cuanto informantes de **unidades culturales**, posibilitamos el tratamiento del texto (y consiguientemente la obra) como fenómeno social y de ahí como un objeto portador de ideología, en cuanto **visión del mundo** (11).

2.4. Por otro lado, si abordamos la cuentística de Ribeyro a partir de la o las probables concepciones de lo literario implicadas en todo acto de escritura, podemos captar una pugna entre una literatura que se entrega a sí misma la posibilidad de integrarse a su realidad inmediata, de intentar una transformación ostensible en la conducta del lector hacia quien orienta el mensaje, y otra concepción no tan optimista y que asalta intermitentemente a nuestro narrador, que entiende el quehacer literario como vuelto sobre sí mismo, como juego universalizador y por lo mismo abstracto, ejercicio que se agota en la autocontemplación. Cotéjense estas dos maneras de enfrentar la escritura, a partir de las propias declaraciones del autor:

“Si para conmigo hay, como Ud. dice, una ‘reverencia cariñosa’, es porque la gente cree que yo he tenido el pudor de no descollar y de mantenerme en un discreto anonimato. Lo que si ahora puede ser cierto, no lo fue en una época ya para mí lejana en que me forjé ciertas ilusiones sobre la importancia que podía tener lo que escribía y la parte de gloria que me tocaba. Felizmente que a tiempo me di cuenta que eso no era mi camino, pues carecía entre otras cosas de un don precioso y avaramente repartido: el don de la celebridad. Y eso, después de días de verdadera zozobra, me llevó a la conclusión que escribir podía ser también otra cosa: un juego, un entretenimiento, una tarea que uno se impone, una disciplina de espíritu, una forma de conocimiento, una terapéutica, en fin, algo de lo cual está excluido toda idea de reconocimiento, de influencia, de prestigio, de éxito e incluso de mérito” (12).

Y

“La aspiración máxima de un escritor —enfatisa decidido— sería que sus libros fuesen **acontecimientos espirituales**, en la medida en que el lector, después de leerlos, no sea el mismo. Hablo de acontecimientos espirituales, entiéndame, no como ‘moraleja’, ni como algo ‘edificante’, sino como algo que transforme y enriquezca” (13).

Esta manifiesta intencionalidad (que en esta etapa de ordenamiento del corpus ribeyriano, hemos de tener en cuenta como una referencia del autor acerca de su propia obra), los datos obtenidos en la descripción textual y en las relaciones intertextuales, van configurando ante nosotros vertientes y modalidades bastante diferenciables que permiten un primer acercamiento a la categoría obra. En efecto, de un primer análisis de los 51 relatos que comprende *La palabra del mudo*, de la aplicación sobre este corpus de diversas lecturas, desprendemos un primer ordenamiento en nuestra búsqueda del sentido total. La gran mayoría de los cuentos están informados por una concepción de lo literario que compromete una visión respecto de las realidades ciudadina y/o provinciana del Perú, referidas a través de la invención y la evocación. Otra parte menor, nada desdeñable, plantea situaciones y personajes cuya referencialidad, desde el punto de vista físico, hace alusión a realidades distintas de la nuestra, concretamente la europea; y, desde el punto de vista de las significaciones, traza su espectro casi exclusivamente sobre universales semánticos y/o unidades socioculturales distintas a las nues-

tras. A la primera vertiente, constante mayor por su recurrencia (38 de los 51 cuentos), la llamaremos para los efectos de nuestro análisis, **configurativa**. Y a la otra, que comprende relatos de ambiente europeo y de "atmósfera enrarecida", **desviatoria**.

2.5. En el ámbito de la **vertiente configurativa**, hallamos dos modalidades con características muy definidas, pero integradas en unidad por la presencia de la dicotomía fundamental oficialidad/marginalidad. Ambas representan dos modalidades en el acercamiento y mostración de y a la manera de percibir la realidad del autor. La **modalidad inventiva**, el más reiterado ejercicio de la cuentística de Ribeyro, informa una posición sutilmente optimista respecto de las posibilidades proteicas de la literatura, merced a atribuirle a ésta un rol testimonial y de denuncia. Los relatos de esta modalidad, cuyos ambientes, personajes, situaciones son el reflejo de una frustración, de una repetida frustración individual, suelen dejar casi siempre una sensación de sordidez, desencanto y pesimismo. Una lectura, si se quiere ingenua, hunde en este marco angustiante. Sin embargo, la persistencia de las situaciones, la misma situación y la mostración casi obsesiva de diversas opciones y posibilidades respecto a ella, la insistencia del autor y la búsqueda de variantes dentro del mismo ámbito, halladas en la relación intertextual, nos ponen en la huella de una actitud casi sartreana del compromiso. "Mis cuentos —decía en el "Prólogo" a *Los gallinazos*...— sólo pretenden enfocar determinadas situaciones —exactas o verosímiles— de nuestra realidad, sin permitir acerca de ella algún juicio explícito. No es difícil, sin embargo, discernir hasta qué punto me solidarizo con ella. En el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica" (14). Como el propio JRR afirma, es sabido que esta pintura de la realidad, la elección de temas y motivos, anécdotas, personajes, situaciones referenciales, lenguaje, etc., obedecen a la manera como la realidad existe en nosotros. Pero, por otra parte, el orden que se crea, a nivel de obra, transa una significación que entre sus muchas implicancias sugiere su cotejo con la realidad objetiva exterior. Siguiendo a Todorov, el relato "no es la simple exposición de una acción, sino la historia del conflicto entre dos órdenes: el del libro y el de su contexto social" (15). El sujeto de la enunciación, ordenador de la realidad libro, coloca en ésta una manera de conciencia del mundo, pero al mismo tiempo una operación literaria respecto de él: de desencanto y consiguiente inacción, o de optimismo y compromiso efectivo. No interesa aquí señalar la naturaleza y operatividad de tal compromiso, como sí importa el reconocimiento de tal en materia de arte literario. Y en Ribeyro, hallamos que el ordenamiento de la categoría obra, compromete a su contexto social y adopta frente a él una actitud nada conformista (el por qué la recurrencia de un mismo tipo de mostración). Ello indica, pues, un modo de enfocar lo literario sea como testimonio, como denuncia, en ningún caso como silencio.

El manejo de los referentes, en la vertiente inventiva, señala por otro lado una especie de cercanía respecto del lector y una pretensión participatoria, invitación constante a su identificación con los dramas de personajes para que observe las tragedias de la cotidianidad a través de tal proyección simpática. En estos cuentos, además, el grado de verosimilitud que se ofrece al lector está dado preferentemente por la realidad exterior, por el entorno social que compartimos, fácilmente constatable, inmediatamente vivenciable de la realidad de Lima y algunas provincias peruanas.

La **modalidad evocativa** sugiere la presencia de un pasado (en rigor,

pretérito perfecto), inmediata y paradójicamente aliviado por un presente que, al haber desplazado ambientes, formas, usos, costumbres, en los que se ha ido toda una grata forma de vida, todo un mundo, trae vividamente tal pasado y lo actualiza en el recuerdo del sujeto del enunciado (en esta modalidad, casi siempre identificable con el sujeto de la enunciación). Esta modalidad, teñida de un clarísimo matiz nostálgico, que conjuga recuerdo y catarsis, señala una suerte de complacencia pequeño-burguesa en la reconstrucción del pasado personal (en este punto, es justo señalar que numéricamente hablando, esta modalidad es la menos reiterada en el corpus ribeyriano). Este hecho establece su significación respecto a la otra modalidad de la configuración, en la que una intencionalidad manifiesta (como valor constatable) implica el compromiso de la literatura con su contexto social.

La **vertiente configurativa**, en sus dos modalidades, pone en juego un grado de concreción que es imprescindible definir. Si entendemos por concreción el grado de cercanía al referente, constituido por el contexto (cuyas unidades culturales conforman los informantes de la obra), observaremos que en los cuentos evocativos tal concreción se hace menos ostensible que en los relatos de invención. Todo lo cual, sumado a los rasgos indiciarios anteriores, nos permite construir una hipótesis operativa que asienta sobre la modalidad inventiva, el peso de la configurativa plena.

2.6. La **vertiente desviatoria** no es menos importante, ni es tampoco un ejercicio definitivamente interrumpido, como se dijo en algún momento (la data de los cuentos, que acompaña este trabajo, da cuenta de ello). Esta vertiente es conformada por los cuentos en los que, en base del manejo de universales literarios, nuestro narrador se instala en el ámbito de la ficción pura o de lo fantástico (16). Estos relatos, por lo general ambientados en Europa, revelan a despecho de su atmósfera enrarecida e insólita una manifiesta actitud lúdica y una suerte de lejanía respecto del lector a quien se requería en la vertiente configurativa. “El mundo de la fantasía onírica, alucinada y desbordante, que aparece continuamente en la obra de Ribeyro, desde el primer libro hasta el último está ciertamente vinculada a las novelas de Kafka y a los relatos de Jorge Luis Borges —señala Washington Delgado—, pero en Julio Ramón Ribeyro se enriquece con unas notas de ironía triste, de pesimismo melancólico que le dan a esta fantasía cosmopolita y abstracta un aire hondamente personal, como aparece, por ejemplo, en *La insignia*, acaso el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta, en donde la visión fantástica y absurda de las cosas nos descubre un mundo banal y sin sentido, el mismo mundo, en el fondo, de sus relatos realistas” (17). Los relatos de ficción instalan al lector en el reino de la lejanía contemplativa y, por lo mismo, estática, frente a un narrador que sorprende con sus abstracciones, exotismo y hasta con los finales inesperados de las historias.

A la concreción ofrecida en la otra vertiente, se opone ahora este universo abstracto y extraño. Aquí, la ficción desdobra el tiempo, enajena la espacialidad, altera la lógica de los sucesos, surca lo inexplicable y absurdo, asoma a los linderos del vacío. Este hecho hace transitar a la cuentística de Ribeyro por zonas donde la ficción se vuelve sobre sí misma, entregándose a un juego de categorías semánticas universales. La opción que subyace en este ejercicio conlleva, pues, “juego, entretenimiento, tarea que uno se impone, una disciplina de espíritu, una forma de conocimiento, una terapéutica”; implica una suerte de abjuración de aquella apetencia de convertir la obra en “acontecimiento espiritual” (18), en cuanto “algo que transforme y enriquez-

ca" Esta vertiente marca la huella de una honda contradicción —a nuestro modo de ver— respecto de la configurativa, y específicamente la **dominante** inventiva. Marca la presencia de una coexistencia de concepciones contrapuestas de lo literario, cuya plasmación presenta estilemas que a través de tales contradicciones configuran obra y autor. Aspecto que el análisis puntual y detenido de los diferentes estratos de la obra —a partir del examen textual— habrá de iluminar.

3.

El cuadro que presentamos a continuación marca un intento de ordenación del corpus ribeyriano, informado por una primera descripción textual y el subsiguiente establecimiento del universo representado. De ninguna manera pretende ser una labor de parcelación gratuita. Constituye una operación auxiliar, previa al análisis detenido de los textos, con miras a la descripción de la significación de la categoría obra. Se justifica por el cierre de un largo período, explicitado por el propio autor, y también por la necesidad de riesgos presentes sobre el riesgo siempre actual del arte literario.

Este cuadro considera las dos vertientes de la narrativa de JRR y señala dentro de ellas las respectivas modalidades. Así, dentro de la configurativa distingue dos modalidades y agrupa en ellas los cuentos que contienen las características de cada una. El ordenamiento de los relatos se hace teniendo en cuenta la cercanía o el cambio paulatino de una modalidad respecto a otra. De ahí tenemos que el cuento "Fénix" resulta siendo el más lejano respecto de la evocación, no así los cuentos signados del 3 al 8, cuyos elementos gozan de características comunes, oscilantes entre las dos modalidades de la configurativa. "Fénix", además, resulta vecino de los cuentos de ficción pura. Ello no señala parentesco, sino más bien un salto cualitativo entre vertientes y diferenciación rotunda entre dos actitudes coexistentes en el corpus ribeyriano.

DATA DE LOS CUENTOS DE JULIO RAMON RIBEYRO (*)

- 1952 Página de un diario. Los merengues. La insignia.
- 1953 Interior L. Mientras arde la vela (1954). Scorpio (1952). La tela de araña (1954). La molicie. El tonel de aceite.
- 1954 Los gallinazos sin plumas. Mar afuera. En la comisaría. El primer paso. Junta de acreedores.
- 1955 La botella de chicha. Doblaje.
- 1956 Los eucaliptos.
- 1957 Explicaciones a un cabo de servicio. Dirección equivocada. El profesor suplente.
- 1958 El banquete. Las botellas y los hombres. El jefe. Una aventura nocturna. Por las azoteas (1959).
- 1959 Al pie del acantilado. Los españoles.
- 1960 Los predicadores. Papeles pintados (1967).
- 1961 La piel de un indio no cuesta caro. Vaquita echada (1951). De color modesto. El chaco. Los moribundos. Te querré eternamente. La piedra que gira.
- 1962 Fénix.

(Sigue en la pág. 82)

Antecedentes	Modalidades	Título de los cuentos
DESVIATORIA	FICCION	51. Ridder y el pisapapeles. 50. La piedra que gira. 49. Agua ramera. 48. Doblaje. 47. Bárbara. 46. Te querré eternamente. 45. Nada qué hacer, M. Baruch. 44. Papeles pintados. 43. Los españoles. 42. La molicie. 41. Los cautivos. 40. Las cosas andan mal Carmelo Rosa. 39. Los jacarandás. 38. La insignia. 37. El tonel de aceite.
	INVENCION	36. Fénix. 35. Los predicadores. 34. Al pie del acantilado. 33. Las botellas y los hombres. 32. El primer paso. 31. La tela de araña. 30. En la comisaría. 29. Mientras arde la vela. 28. Mar afuera. 27. Interior L. 26. Los gallinazos sin plumas. 25. El chaco. 24. La piel de un indio no cuesta caro. 23. El banquete. 22. Explicaciones a un cabo de servicio. 21. Un domingo cualquiera. 20. Espumante en el sótano. 19. Vaquita echada. 18. Una aventura nocturna. 17. El jefe. 16. El profesor suplente. 15. Dirección equivocada. 14. Junta de acreedores. 13. Noche cálida y sin viento. 12. El próximo mes me niveló. 11. Sobre los modos de ganar la guerra. 10. De color modesto. 9. Los merengues. 8. Los moribundos. 7. Una medalla para Virginia. 6. Scorpio. 5. La botella de chicha. 4. Por las azoteas. 3. Página de un diario.
CONFIGURATIVA	EVOCACION	2. Los eucaliptos. 1. El ropero, los viejos y la muerte.

- 1964 Un domingo cualquiera. Agua ramera (1966).
- 1965 Una medalla para Virginia.
- 1967 Espumante en el sótano (1965). Nada qué hacer, Monsieur Baruch.
- 1968 Noche cálida y sin viento.
- 1969 Sobre los modos de ganar la guerra. El próximo mes me nivelo.
- 1970 Los jacarandás.
- 1971 Las cosas andan mal, Carmelo Rosa. Ridder y el pisapapeles. Los cautivos.
- 1972 El ropero, los viejos y la muerte. Bárbara.

4.1. La visión del mundo que compromete Ribeyro en los relatos de esta modalidad y que, de algún modo, puede considerarse como visión de la sociedad peruana, pone en juego el eje oficialidad/marginalidad en el tejido de las relaciones interpersonales, en la presentación y manejo de las situaciones historiadas, en el punto más alto del universo axiológico representado y, sobre todo, implícito en los signos del narrador.

La actuación de la dicotomía anotada, sugiere la presencia de un referente eminentemente categorizado; realidad en la que personas, objetos, ambientes, acciones, sentimientos, se ubican dentro de una escala cuya cúspide es el concepto del valor establecido por las capas sociales preeminentes. Este hecho —como veremos en detalle, posteriormente—, señala la presencia de tres tipos de seres, que son las criaturas de nuestro autor: los integrados, los marginales y los desarraigados. En este pequeñísimo mundo de relaciones, se aglutina una variedad enorme de personajes, cuya extracción cubre gran parte del espectro social: burgueses, pequeño-burgueses, proletarios, lumpen. Todos ellos moviéndose en torno a los valores de lo oficial-estatuído, cuyo marco de referencia se constituye en una fuerza motriz del universo de las acciones de todos los personajes (casi siempre como valor apetecido, salvo los casos de algunos personajes desarraigados y todos los lumpen; téngase presentes los casos de Panchito en “El primer paso” y Sixto Molina en “El Chaco”). Esta institucionalidad axiológica va presidiendo y orientando tangencialmente todas las historias y sus acciones constituyentes, como instancia actancial. Pero, ahí la mirada aguda del sujeto de la enunciación, marginal como sus criaturas, corroyendo con su ironía y su escepticismo (aquí sí escepticismo), la aparente solidez y el brillo consagrado del mundo oficial (recuérdese, si no, el tratamiento de los personajes en “Una medalla para Virginia”, “De color modesto”. “Un domingo cualquiera”, entre otros).

La demostración de la invalidez del mundo axiológico oficial, sigue toda una serie de procedimientos. Se inicia con el cuadro reiterado del movimiento proyectivo de lo marginal sobre lo oficial, de la apetencia marginal de los

(*).—La data de estos relatos ha sido obtenida de la señalada por el autor en *La palabra del mudo*. Entre paréntesis, anotamos las fechas que aparecen en la tesis de Alicia Saco Noriega: *Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro* (Lima, 1970. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa Académico de Letras y Ciencias Humanas), quien manifiesta le fueron proporcionadas por el propio Ribeyro, a través de Abelardo Oquendo. Cabe añadir que solamente hemos indicado los casos en que la data difiere, ya que por lo demás, hay una casi total coincidencia con la señalada en *La palabra...*

valores, de la brillantez y aparente seguridad del mundo oficial en el que cree "reconocer la pista de una vida superior". Ahí otro movimiento. Esta vez, rechazo, represión por parte de lo oficial sobre todo aquello que violenta sus normas, su modo de vida, su concepción categorizada y utilitarista de la realidad; agresión contra todo aquello que no muestre los signos de clase o ponga en peligro sus prerrogativas (sólo se acoge aquello que, proviniendo del universo marginal, sirva de apoyatura a la existencia oficial-estatuída: los soplones en "El banquete", Luciano en "Las botellas y los hombres", los aparceros en "El chaco", casi todas las "autoridades"). El antagonismo, manifiesto de estos dos universos, hace que el narrador construya sus relatos en una **situación límite**, en la que ambos universos se descategorizan momentáneamente y entran en relación de acercamiento. Sin embargo, al hollar los últimos linderos de esta situación, el narrador tropieza con que las categorías del mundo oficial subyacen en la conciencia de los marginados. Y es que, la situación que pinta el narrador y en la que describe comportamientos de su universo actancial, es una situación de ideal-irrealidad que ofrece al marginado la posibilidad de acceder a ese mejor modo de vida que intuye en el mundo oficial. Esta zona, que llamaremos **zona celeste**, tomando un término de "Los gallinazos sin plumas", ofrece al marginado una condición aparente para el vencimiento de su inacción por desconfianza, una vía que se manifiesta sobremanera sugerente y le impele a salir de su "enroscamiento", e ir decididamente en busca de su "integración" al mundo oficial. Esta zona, "en el límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza", donde "como si el día cansado de vivir se hubiera remansado en un largo sueño", tierra de nadie donde "es posible ganarlo todo o perderlo todo", desvanece los contornos caracterizadores de las diferencias ("playa de los complejos vencidos"), integra ilusoria y esperanzadamente la realidad en un todo. La seguridad, una nueva y extraña seguridad, gana entonces al marginado y lo impulsa hacia la "captura" de lo oficial y el posible logro de su integración y aceptación. Pero, la momentaneidad de lo ideal-irreal fiel a sus reglas, termina por desvanecer esta zona y acabar con la esperanza del marginal.

4.2. En la gran mayoría de estos cuentos, el autor llega y nos hace llegar al relato cuando las acciones ya se han iniciado, el procedimiento in medias res posibilita que el narrador nos instale en un mundo con relaciones y con un desenvolvimiento fijados de antemano, a los cuales "llegamos". Igualmente, jamás asistimos al **acabamiento** de la historia. El autor corta el hilo del relato en el que sus actores, pequeño-burgueses, proletarios y lumpen, se encaminan irremediablemente a un fracaso: la zona celeste ha cesado ante la irrupción del mundo terriblemente categorizado de lo oficial, la realidad se impone sobre la ideal-irrealidad, y el marginado solo, completamente solo, se halla de buenas a primeras frente a un mundo al que no sólo se le niega el acceso, sino del que se le expulsa con mediatizada ferocidad.

4.3. En esta búsqueda de los estratos de sentido que constituirán la hipótesis operativa, es bueno interrogarse por el significado de las técnicas elegidas por el autor para la presentación y tratamiento de sus personajes (concretamente, la desemejanza sujeto del enunciado-sujeto de la enunciación) y el significado de la persistencia de situaciones homólogas.

En una carta a Wolfgang Luchting, JRR decía: "Tengo una opinión muy singular acerca de la delincuencia en una sociedad en que las fronteras en-

tre lo lícito y lo ilícito son tan vagas. Para mí, el delincuente no es un personaje inmoral sino un revolucionario que carece de ideología o si tú quieres un francotirador de la revolución" (19). Antes, en el ya varias veces citado "Prólogo" a *Los Gallinazos...* había hecho la siguiente acotación: "Podrá observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientes, pescadores, etc. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta esfera social y por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria" (20). La empatía del sujeto de la enunciación hacia sus personajes no es solamente explícita, sino implícita a nivel textual (al tiempo que es notorio, ostensiblemente notorio, el alejamiento por la ironía, la burla y hasta el desprecio por algunos de sus personajes en los que la vida se falsea y enajena. Citaré los casos de Fernando Pasamano, en "El banquete"; el teniente Sordi, en "Fénix"; el hombre calvo en "De color modesto"; el Subteniente Vinatea, en "Sobre los modos de ganar la guerra").

Por otro lado, el muestreo de situaciones homólogas va capturando la imagen de los valores propios y rescatables del universo marginal. Desbrozando la carga de valores oficiales que portan los marginales, se va constituyendo su auténtico ámbito axiológico. El espejo que el narrador pasea por la realidad muestra, pues, que "así como todo lo burgués penetra todo el tejido social de los países capitalistas y aburguesa hasta a los propios enemigos de clase" (21), las huellas de la oficialidad se encuentran profundamente arraigadas en la percepción y sentimiento del mundo de sus marginales. En su reiteración, nuestro narrador, busca y encuentra los valores propios de un mundo axiológico real, desplazado y ocultado intencional y continuamente por la irrealidad de lo oficial. En su empeño, JRR, descubre que lo escenográfico, estereotipado y aparente preside el mundo de lo "real-oficial". Recordemos, a guisa de ilustración, los discursos de los personajes de "La molicie", de Sixto Molina en "El chaco", del enfermo en "Por las azoteas", de Alfredo en "De color modesto"; la realidad que se nos muestra a través de la percepción de Virginia en "Una medalla..." y la mayoría de los personajes infantiles; la enajenación de la propia realidad, con miras al logro de la aceptación oficial, en "El banquete" y "Un domingo cualquiera".

Este "rumor de la vida", muestra, a su vez, la inarticulación de este mundo esencialmente valioso, perdido en el ocultamiento al que lo ha condenado la institucionalidad de lo oficial; merced a su atomización por el individualismo, la sumisión y el consiguiente enajenamiento. Sin embargo, ahí, en la reiteración de situaciones, algunas conductas tienden al encuentro de una vía que permita la imposición de los valores del mundo marginal. Esta acción, como posibilidad de afloramiento, se brinda gracias a la conciencia de lo apariencial que esconde el brillante mundo de lo estatuído, la conciencia de que no todo lo marginal es desvalor y el enfrentamiento violento con el mundo oficial (enfrentamiento pretendidamente comunitario —"Al pie del acantilado", "El chaco"—, efectivamente individual —"La piel de un indio no cuesta caro", "Fénix"). Contra la aceptación consciente o inconsciente de los valores y normas de lo oficial, contra su agresión mediatizada, contra su despiadada segregación, algunos marginales, con plena conciencia de los valores que portan, se arman de violencia y no piden "tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir", sino llevar este mundo "hacia la violencia, es decir,

hacia su propio exterminio". Pero, la historia de estas luchas es siempre la historia de una lucha individual, ya que las posibilidades de acción comunitaria se entraban siempre por la incomunicación y la no-participación, señales objetivas de la inarticulación del universo marginal.

La mostración desarrolla un espectro que va desde la búsqueda de la complacencia del mundo burgués y la aceptación del marginal como colaborador o "proveedor" (Luciano, en "Los hombres y las botellas"), la aspiración y el sueño de la posesión de los valores y el acceso al mundo burgués (con las consiguientes diferencias de grado y matiz: Mercedes en "Mientras arde la vela", Eusebio en "El jefe", Dora en "La piel de un indio..." y Fernando Pasamano en "El banquete"), la sumisión y aceptación del estado de cosas (Don Leandro en "Al pie del acantilado"), la posibilidad de actuación por la violencia y destrucción del mundo estatuido (en "El chaco", "Los predicadores" y sobre todo en "Fénix"). Pese a que la vía queda sugerida sutilmente, el intento fracasa por la inarticulación del mundo valorativo marginal y por la eficacia de la alienación que inserta en este universo el lustroso prestigio de lo oficial.

4.4. La relación rechazo/apetencia entre estos dos mundos, merced al análisis de constancias y variaciones formal-significativas, gracias también a la reiteración de la imagen, va trazando ante los ojos del lector la percepción de una manera de observar la realidad social del Perú contemporáneo.

La representación aparece como la pintura del mundo marginal, pero es en realidad la mostración de la aparentemente inocua, ciertamente continuada agresión que sufre este mundo por parte de lo oficial. A partir de esta pugna desigual, se nos inserta dentro de un universo en tensión permanente. Así, los personajes inmediata e irremediamente se ubican en alguno de los polos de la realidad total, trazando de inmediato su relación de oposición y requerimiento de la categoría opuesta. Se nos aparecen fracasados que presuponen triunfadores, inútiles y hábiles, honrados y delincuentes, débiles y poderosos, pobres y ricos, niños y adultos, integrados y segregados. Personajes cuyo accionar pone de manifiesto la tensión entre lo prestigioso oficial y la opacidad marginal; oscuridad vs. luminosidad, embriaguez vs. sobriedad, extranjería vs. natividad, sueño vs. vigilia, fantasía vs. realidad, dependencia vs. independencia. Todo lo cual activa una serie de valores que el mundo oficial proyecta inclusive en el accionar de los marginados: utilitarismo (vs. inutilidad), legalidad (vs. ilegalidad), orden (vs. desorden), competencia (vs. solidaridad), estereotipia (vs. espontaneidad). En suma, la tensión entre los dos universos no indica únicamente tensión entre oficialidad y marginalidad, sino también entre valores y desvalores, entre idealidad y concreción, entre apariencia y realidad. Esta dinámica va construyendo el universo representado, y referencia de una u otra manera su contexto social inmediato. La relación entre la representación y la referencia, ofrece un mosaico verdaderamente amplio de los aceleradores y retardadores del proceso de movilidad social: el cuadro realista de las clases populares y de las clases medias de la sociedad, sus diversos dramas diarios y el testimonio de sus ansias de integración en lo estatuido. Paralelamente, el retrato indirecto, develado con sutileza, del paradigma de los sueños, conductas y añoranza de las capas bajas: la burguesía, usufructuaria de los moldes sociales. Y allí, la captación de esta capa como el modelo siempre deseado, pero, irónicamente, mera apariencia, espejo desvaído de los valores de aquel otro gran

mundo indiferente: la oligarquía, segura de la solidez de sus linderos, confiada en la eficacia de la burguesía, en tanto parapeto contra los deseos de ascensión social de los sectores emergentes. Imagen ilusoria que se proyecta sobre la realidad, ornándola con la brillantez de lo exitoso, definitivo y atraente, constituyéndola en modelo tras el que se pretende enajenar para siempre la dialéctica de lo real. Paradigma cuyos valores se ofrecen, hasta se imponen como reglas de conducta, como la máxima aspiración; sin embargo, "no eran ruiseñores, ni alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana".

5.

En la obra de Ribeyro, es actuante aquello que él afirmara de la obra de Flaubert: Aquella concepción del desencanto como fruto del "divorcio de nuestra noción ideal del mundo y la realidad". Sea porque los ideales fueron utópicos y, por lo mismo, irrealizables, sea porque la idealidad fue una imagen enajenada de lo real, o porque la realidad es de una crudeza tal que termina por imponerse a toda visión ideal. Pero, la reiteración de personajes y situaciones marginales en pos de la apertura o destrucción de la oficialidad; el espejo repetido que nuestro autor proyecta sobre la realidad, es el indicio cierto de una búsqueda incesante, nacida de un tímido optimismo, subyacente en dicha reiteración, sutil rasgo de la ilusión y no del desencanto, como la crítica al uso ha venido repitiendo. De ahí que a este "desencantado", a este "escéptico", puedan serle aplicadas con mucha propiedad aquellas palabras que él mismo dedicara a Gustave Flaubert: "este descreído que invocaba a Dios en su correspondencia fue, en realidad, un cúmulo de contradicciones. La última de todas es que de su obra, que podría definirse como una teoría del desengaño, pueda deducirse una filosofía de la ilusión".

- (1) Julio Ramón Ribeyro: *La palabra del mudo*. Lima, Milla Batres, 1973.
- (2) "Ribeyro: el rumor de la vida". En *Dominical de El Comercio*. Lima, 2 de setiembre de 1973.
- (3) Sebastián Salazar Bondy: "Una nueva novela de Ribeyro". En *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 4 de julio de 1965.
- (4) Miroslav Cervenka: "La obra literaria como símbolo". En: *Lingüística formal y crítica literaria*. Vol. colectivo. Madrid, Alberto Corazón editor, 1970; pp. (27)-46.
- (5) *Ibid.* pp. 34-35.
- (6) Vytautas Kavolis: *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1970; p. 15.
- (7) Franco Fortini: *Los poderes culturales*. Caracas, Ediciones de Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970; p. 11.

- (8) **Una obra, desde el momento de su aparición, ingresa en un mundo con cuyos constituyentes entra en relación inmediata y dentro de los cuales pide un lugar.** “Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra. Cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según las épocas, diferentes jerarquías” (Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario”; en: **Análisis estructural del relato**, Vol. Colectivo. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970 p. 157). Pero, además, “en toda obra hay una empresa consciente y un efecto obtenido; este efecto únicamente se revela a lo largo de lecturas sucesivas y posibles, las únicas que realmente hacen que exista la obra en tanto que realidad específica y como puesta en órbita, liberada de su creador. La obra, finalmente no existe más que para sus lectores, aunque éstos se aproximen a la obra sólo en la medida en que la obra permita tal aproximación. En este sentido, la obra es una aportación” (Barberis. “Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significaciones”; p. 22).
- (9) Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural del relato”. En: **Análisis estructural del relato**. Vol. colectivo. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970; p. 14.
- (10) Ibid. p. 15.
- (11) “En toda cultura, una ‘unidad’ es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea”. Umberto Eco: **La estructura ausente**. Barcelona, Editorial Lumen, 1972; p. 82.
 “Un sistema semántico come visione del mondo e dunque uno dei modi possibile di dare forma al mondo. Come tale costituisce una interpretazione parziale del mondo e può essere teoricamente rivisto ogni qual volta nuovi messaggi, ristrutturando semanticamente il codice, introducano nuove catene connotative e quindi nuove attribuzioni di valore”. Umberto Eco: **Le forme del contenuto**. Milano, Casa editrice Valentino Bompiani, 1971; pp. 147-148.
- (12) Wolfgang Iser: “11 preguntas a J. R. Ribeyro”. En: **Textual**. N° 3. Lima, diciembre de 1971; p. 50. (El subrayado es nuestro).
- (13) Pedro Hernández Navarrete: “La argolla del boom se ha roto” (Entrevista a Ribeyro). En: **Suceso**, revista dominical de **Correo**. Lima, 2 de diciembre de 1973. (El subrayado es nuestro).
- (14) Julio Ramón Ribeyro: op. cit.; p. 8.
- (15) Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario”, op. cit. p. 191.
- (16) “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues en relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención”. Tzvetan Todorov: **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972; p. 34.

- (17) Washington Delgado: "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro". En: Julio Ramón Ribeyro: **La palabra del mudo**. Lima, Milla Batres editorial, 1973; p. XII.
- (18) "...antes que nada, un escritor es una persona que trata de construir objetos con un material, que es el lenguaje. Siempre he pensado que un libro es un **objeto verbal**. Como el lenguaje es un medio de comunicación, este objeto tiene que ser significativo, en el sentido que tiene que comunicar algo, y como el escritor vive en un medio social concreto y determinado, dicho objeto significativo que es todo libro tiene forzosamente que reflejar ese medio concreto en el que está inserto el escritor". Pedro Hernández Navarrete: art. cit., p. 9.
- (19) Wolfgang Luchting: **Julio Ramón Ribeyro y sus dobles**. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971; p. 7.
- (20) Julio Ramón Ribeyro: op. cit. p. 8.
- (21) Pablo Macera: "El Perú antes y después de Ayacucho". En: **Dominical** semanario de **El Comercio**. Lima, 8 de diciembre de 1974.