

EL NARRADOR EN LA OBRA DE JULIO RAMON RIBEYRO

Efraín Kristal

Como todo hombre bajito y por lo mismo presuntuoso, el doctor Carlos Almernara consideraba la presencia de un hombre alto a su lado como una injuria personal, una celada que le tendía la vida para humillarlo y reducirlo a su verdadera dimensión.¹

Con esta irónica frase comienza Ribeyro su última novela. La ironía de la frase depende del juicio subjetivo y claramente falso del narrador; todo hombre bajo es presuntuoso. La subjetividad de esta reflexión nos remite a la consciencia que la produce, a la del narrador.

El mismo Ribeyro nos proporciona un buen punto de partida para describir la instancia narrativa que transmite los sucesos del relato —así definimos al narrador— en su ensayo “Las alternativas del novelista”. Ribeyro distingue la narración “sicologista” del método “behaviorista”. El sicologismo depende de

la libertad que se tomaban los autores de novelas de penetrar en el mundo interior de sus personajes y de describirnos sus estados de ánimo, como si se tratara de algo visible, material, objetivo. . . El novelista no sólo describe los estados de ánimo sino que explica sus motivaciones.²

Como ejemplos de esta opción Ribeyro da los nombres de Balzac, Stendahl, Proust y Clarín.

La alternativa al sicologismo es el “llamado método behaviorista que renunciando a la descripción de estados de ánimo o de sentimientos, se limita a la descripción de comportamientos”.³ Mientras que el narrador sicologista hace reflexiones sobre la interioridad de sus personajes, el narrador behaviorista se abstiene de hacerlas y se convierte en una especie de cámara cinematográfica cuya función es simplemente la de observar. Ribeyro cita a Dos Passos, Hemingway y Robbe-Grillet entre otros, como modelos de narración behaviorista.

Ahora bien, el narrador de Ribeyro hace reflexiones a partir de la interioridad de sus personajes: no es behaviorista. Pero tampoco es claramente sicologis-

1. Ribeyro, Julio Ramón, *Cambio de Guardia*, Milla Batres Editorial, Lima, 1976, p. 1.

2. Ribeyro, Julio Ramón, *La caza sutil*, Milla Batres Editorial, Lima, 1976, p. 112.

3. Ibid.

ta puesto que sus reflexiones manifiestamente subjetivas no ayudan a comprender a los personajes ni al mundo narrado. Al entenderlas entendemos al narrador y no a los personajes. Este es el caso de la cita con la que empezamos nuestro trabajo, así también para el comienzo de “Los gallinazos sin plumas”. Aquí el narrador, al observar dos muchachos recogiendo desperdicios en un basural, dice: “las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia”.⁴ Luego piensa en otros muchachos que recogen basura y reflexiona: “sin conocerse forman una especie de organización clandestina”.⁵ En vez de elucidar la situación del relato, las reflexiones del narrador nos remiten a una consciencia subjetiva. Para esta consciencia subjetiva las personas que madrugan parecen estar hechas de otra sustancia y los recogedores de basura son miembros de alguna organización secreta.

Las reflexiones subjetivas del narrador no son explicaciones propiamente dichas. Ellas no elucidan: nos ayudan más a comprender al narrador mismo que a los personajes del relato. En Ribeyro, como en la narrativa sicologista, sentimos la presencia de un narrador que en cualquier momento dará una reflexión acerca de lo que observa, pero, a diferencia de la opción sicologista, debemos comprender al narrador ribeyrano para situar sus reflexiones subjetivas.

En este trabajo intentaremos proporcionar el marco concreto dentro del cual se puede situar al narrador ribeyrano que es elemento clave de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro: al analizar los procesos mediante los cuales el narrador observa, tendremos los elementos necesarios para describir ciertas técnicas o procedimientos narrativos característicos de Ribeyro; al examinar los procedimientos narrativos estaremos explicando la manera en que, un sector social peruano aprehende su mundo, o la visión del mundo plasmada por este hondo y sutil escritor peruano.

Observación y reflexión

El narrador ribeyrano es una consciencia reflexiva puesto que reflexiona acerca del mundo que observa. Ya vimos ejemplos del vaivén de observación y reflexión en la cita con la que comenzamos nuestro trabajo así como en los ejemplos de “Los gallinazos sin plumas”.

Para que el narrador observe objetivamente y reflexione subjetivamente, sus reflexiones deben ocurrir en otro ámbito que en el ámbito del mundo de los sucesos. Se advierte por eso una separación entre el mundo subjetivo del narrador y el mundo que observa. Esta separación se pone en relieve si pensamos en que: (1) el narrador nunca participa en el mundo narrado aun en narración en primera persona. Esto ocurre incluso en el monólogo interior que suele ser de un personaje que observa una situación desde lejos, o bien una narración en la que el perso-

4. Ribeyro, Julio Ramón, *La palabra del mudo I*, Milla Batres Editorial, Lima, 1973, p. 11.

5. *Ibid.* p. 12.

naje nos indica indirectamente lo que está haciendo;⁶(2) el narrador no determina los sucesos. Su voluntad no determina ni las situaciones ni a sus personajes. No es el narrador de *Niebla* de Unamuno que puede hacer que sus personajes desaparezcan; y (3) el narrador no se compromete a explicar ni a dar razones objetivas sobre lo que sucede.

No obstante su separación con el mundo narrado, el narrador de Ribeyro no duda de la realidad de lo observado. Aunque niega la posibilidad del conocimiento racional de su mundo, acepta la realidad visible de las cosas. Desconfía de la verdad de una cosa pero no la niega. Para él, el mundo observado sigue sus propias leyes inaccesibles, acaso porque sean las leyes del azar. Observa su mundo sabiendo que no lo puede determinar, haciendo observaciones subjetivas basadas en lo único para él tangible, la realidad del mundo exterior. Escéptico, no puede comunicarse, ya que la verdadera comunicación implicaría la posibilidad de conocimiento racional mediante el diálogo; tampoco determina el futuro ni el pasado de sus personajes; aquello haría de su voluntad creadora una especie de conocimiento de su mundo; en fin, rehúsa comprender su mundo.

Regresaremos a la cuestión del escepticismo en la narrativa de Ribeyro con amplio detalle. Por el momento basta señalar que al no comunicarse, ni determinar ni comprender, se ahonda la separación entre el narrador y lo narrado: el narrador está limitado simple y llanamente a observar y reflexionar. Por lo tanto se puede definir la narrativa de Ribeyro como el proceso mediante el cual el narrador aprehende su mundo.

Se trata de un proceso de aprehensión de objetos puesto que acepta la existencia de un mundo exterior que no puede conocer más allá de la observación: sólo conoce objetos y a los sujetos los conoce en su objetividad. Puede narrar un cuento sin personajes humanos con los mismos procedimientos narrativos que cuando sí los hay. Para esclarecer este punto comparemos dos cuentos. En "Los eucaliptos", el narrador observa a sus personajes así:

Sus poderosas raíces levantaban la calzada, abrían grietas en la tierra. Sus ramas crujían con el viento, a cada cierto tiempo alguna se desprendía y caía sobre la pista con un ruido de cataclismo.⁷

6. Una excepción podría encontrarse en ciertos textos de "Fénix", un cuento del segundo volumen de *La palabra del mudo*. Pero aun aquí se podría sostener que el personaje monologante hace escasas observaciones directas. En el texto que sigue el personaje nos dice lo que haría, lo que quisiera hacer, lo que cree que está haciendo y de manera indirecta e irónica el narrador indica que ha estrangulado a otro personaje. Entonces aun aquí se podría arguir que la instancia narrativa está separada del mundo exterior en cierto sentido aunque no sea tan claro como en otros casos. Sigue el texto:

Vamos, déjame que te abrace un poco, déjame quererte Chacón, te quiero tanto que me pasaría la noche aquí, mirando tus ojos, oyendo tu respirar. Pero quiero irme al río a bañar, porque me has hecho sudar y no sólo sudor sino que hasta orines sudan mis ojos y sal que me quema los párpados. ¿No vez? Si hasta lloro, creo, de tanto dolor. Porque me das pena Chacón, pena de tu lenguita morada, de tus ojos que ya no saben mirar.

7. *La palabra del mudo I*, p. 160.

Después de observarlos viene la reflexión:

Estos árboles eran como los genios tutelares del lugar.⁸

Un día llegan unos jardineros contratados para derrumbarlos.

Su trabajo fue tan veloz. . . Solamente les bastó una semana para tirar abajo los cincuenta eucaliptos. . . La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su nombre, su paz, su poesía.⁹

Comparemos las descripciones de los eucaliptos con la del personaje principal de "Por las azoteas":

Su cabeza caía sobre su hombro y sus ojos, sombreados por un amplio sombrero de paja, estaban cerrados. Su rostro mostraba una barba descuidada, crecida casi por distracción, como la barba de los náufragos.¹⁰

Como en "Los eucaliptos" sólo se advierten rasgos exteriores del personaje. Así la muerte del hombre de las azoteas como la destrucción de los eucaliptos está narrada por un observador de rasgos exteriores:

todo parecía distinto. . . Por la larga farola, en cambio, subió la luz, el rumor de la vida. Asomándome a sus cristales ví el interior de la casa (del hombre de las azoteas), un corredor de losetas por donde hombres vestidos de luto circulaban pensativos.¹¹

Tanto en la narración del cuento de los eucaliptos como en la del hombre de las azoteas los personajes son presentados por un observador exterior que hará reflexiones subjetivas.

Esta descripción del narrador que hemos estado bosquejando es el núcleo de los procedimientos formales de la narrativa ribeyrana. Puesto que no participa ni determina ni explica lo narrado, el narrador observa su mundo y deja que su mundo le proporcione las situaciones sobre las cuales va a reflexionar. Podemos entender cómo el mundo le proporciona las situaciones al examinar ciertos aspectos formales del narrador.

Los aspectos que delinearemos son: 1) el desplazamiento en el espacio, 2) el desplazamiento en el tiempo, y 3) el punto de enfoque-término de Gerard Genette que definiremos en detalle.¹²

i) El desplazamiento en el espacio. El narrador se desplaza o bien: a) siguiendo a un personaje que se desplaza, o bien b) dentro de un espacio delimitado en el que se encuentra algún personaje. En primera persona, el narrador solamente se desplaza siguiendo a un personaje (al "yo") y en tercera persona puede desplazarse con varios, uno a la vez. En el siguiente texto vemos los dos tipos de desplazamiento:

8. Ibid.

9. Ibid. p. 164.

10. Ibid. p. 230.

11. Ibid. P. 237.

12. Genette, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

Anibal cruzó el tumulto, tomó un pasadizo lateral y, en lugar de coger alguna de las escaleras que daban a las luminosas oficinas de los altos, desapareció por una especie de escotilla que comunicaba con el sótano.

— ¡Ya llegó el hombre! — exclamó, entrando a una habitación cuadrangular, donde tres empleados se dedicaban a clasificar documentos.¹³

Hasta llegar a la habitación cuadrangular, el narrador se desplazaba con Anibal, una vez allí, es decir en un espacio delimitado, tiene la libertad de moverse para observar a los tres empleados presentes.

2) Desplazamiento en el tiempo. Aunque el narrador conoce siempre algunos datos del pasado de sus personajes, suele desplazarse hacia el pasado cuando algún personaje evoca un momento pasado.

3) El punto de enfoque. El punto de enfoque no es el punto de vista. Responde a la pregunta ¿quién ve? y no ¿quién narra? La respuesta a la segunda pregunta nos da el punto de vista, la respuesta a la primera el punto de enfoque. Un narrador puede narrar lo que él mismo está observando, como si fuera una especie de cámara cinematográfica, o puede narrar lo que algún personaje está viendo como si se hubiera introducido en la consciencia del personaje.

El narrador de Ribeyro puede cambiar libremente su punto de enfoque. Aquí observa una fiesta directamente: “desde las siete de la noche comenzaron a llegar. La mayoría venía directamente de la oficina”.¹⁴ Luego cambia su punto de enfoque observando la consciencia de un personaje que “pudo realizar algunas observaciones interesantes. Por ejemplo lo raro que le resultaba ver en un marco diferente de la oficina a muchos de sus compañeros de trabajo”.¹⁵

Cuando el narrador adopta el punto de enfoque de algún personaje, puede observar lo que el personaje está pensando, o sintiendo con sus emociones y sentidos. En la frase siguiente distinguimos una narración del punto de enfoque de algún personaje: “al ver entrar donde su vecino a una mujer sola y permanecer allí largo rato, concibió un montaje obsceno, se sintió vicariamente ultrajada en su virtud”.¹⁶ El “al ver entrar” es una observación visual que el narrador hace del punto de enfoque del personaje, “concibió” introduce un pensamiento del personaje, y “se sintió” introduce una emoción.

Las técnicas narrativas

Con los rasgos formales del narrador que hemos señalado tenemos una base para explicar algunas técnicas narrativas.

1) *In media res*. El relato empieza cerca de su desenlace, luego se descubren sucesos que preceden el inicio del texto. El núcleo de esta técnica es la

13. *La palabra del mudo I*, p. 207.

14. *Ibid.* p. 256.

15. *Ibid.*

16. Ribeyro, Julio Ramón, *La palabra del mudo III*, Milla Batres Editorial, Lima, 1978, p. 36.

reconstrucción de una historia que precede al desenlace. La historia está construida sobre el desenlace, como un esqueleto recubierto de *flash-backs*. Los movimientos hacia el pasado se basan en evocaciones o recuerdos de algún personaje; una vez en el pasado, el narrador puede desplazarse dentro del espacio definido en que se encontraba su personaje. Normalmente el personaje invoca el momento anterior al que el narrador se desplazará, pero no siempre.

Como ejemplo vaya “Mientras arde la vela”. Comienza el relato cuando una señora espera, antes de dormir, que una vela termine de arder: medita asesinar a su esposo, pero eso no lo sabremos hasta el final del cuento cuando ella coloca una botella de aguardiente al lado de su marido, tentación que provocará su muerte. Durante la contemplación del crimen se reconstruye una historia mucho más extensa; la vida de Mercedes la lavandera, su sueño de comprarse una verdulería para no lavar más, y la enfermedad de su abusivo esposo quien no debía ya beber aguardiente.

2) *El personaje testigo*. El narrador se desplaza con un personaje que a su vez descubre una historia. El narrador ingresa en el mundo interior del personaje testigo para examinar sus inquietudes y pensamientos acerca de los hechos que está descubriendo. Se trata de dos historias en una. La historia que descubre el personaje testigo y la historia del descubrimiento de la historia. Así el narrador, sin comprometerse a determinar las situaciones narradas, delega el descubrimiento de la historia central a un personaje testigo. El procedimiento narrativo depende del desplazamiento del personaje que presencia los sucesos del relato seguido por el narrador que lo observa.

En “Te querré eternamente”, el personaje testigo intenta descubrir el misterio de un hombre que atrajo su curiosidad. Los misteriosos desplazamientos de un viajero enlutado en un barco que iba de Europa hacia Chile, “intrigaron en extremo”¹⁷ al personaje testigo.

Hay veces en que el personaje testigo descubre la historia sin quererlo como en “La piedra que gira”. Aquí el personaje testigo está obligado a escuchar la historia de un conocido. En otros casos el personaje testigo descubre una historia inadvertidamente. En “Por las azoteas” un muchachito encuentra en una azotea a un hombre con el cual tiene ciertos encuentros y conversaciones. Sin saberlo el muchacho va descubriendo la historia de un intelectual marginado y alienado, que más tarde muere de alguna oscura enfermedad.

El uso más completo de esta técnica ocurre en la novela *Crónica de San Gabriel*. Aquí, el protagonista se interesa por descubrir ciertos misterios de su familia, pero también descubre otras historias sin quererlo, como los detalles de las relaciones ilícitas de su tío. Y, sin darse cuenta, presencia la caída de un latifundio.

17. Ribeyro, Julio Ramón, *La palabra del mudo II*, Milla Batres Editorial, Lima, 1973, p. 106.

3) *El contrapunto*. En estos relatos, el narrador observa y compara dos personajes. Este procedimiento depende del narrador que se desplaza con un personaje hasta que éste encuentra a otro. Mientras que permanezcan juntos, el narrador los observará a ambos tanto en su exterioridad como en su interioridad y hará reflexiones. El contrapunto ocurre necesariamente en tercera persona puesto que se observa el mundo interior de varios personajes.

Como ejemplo vaya “Un domingo cualquiera” que comienza en el humilde hogar de una joven, Nelly. De repente alguien llega a buscarla. El narrador se desplaza con Nelly quien se encuentra con Gabriella, una muchacha adinerada que la invita pasearse en coche. Una vez juntas, la narración depende de un contrapunto: el contraste entre dos muchachas de distintas clases sociales.

El narrador las compara. Observa que la falda de Nelly era “de tela de algodón”. Gabriella en cambio llevaba “unos pantalones color lila, que parecían tan finos como la piel humana”.¹⁸ Las muchachas llegan a una playa y Gabriella se desviste. Su ropa “estaba amontonada en la arena. Su reloj y su sortija de diamantes brillaban encima de su blusa”.¹⁹ Se advierte su clase social hasta desnuda: “los vellos de su pubis parecían todos a la misma altura, ligeramente dorados, enhiestos”.²⁰ En contraste, cuando Nelly se observa desnuda, “le pareció distinguir una mancha roja cerca de su ombligo. Más abajo de su pubis. Y hundida en la arena, apenas visible, el borde de una chapa de bebida gaseosa, tal vez de una Coca-cola”.²¹

Un interesante uso del contrapunto ocurre en “Noche cálida y sin viento” donde se contrasta un personaje humano con un objeto, el agua de una piscina. El personaje, Sixto

se aproximó cautelosamente a ella (a la piscina) y quedó observando el agua oscura, inmóvil, que parecía sólida, una enorme placa de metal pulido.²²

Esta frase presenta a los dos personajes antes de entrar en relación. Tienen luego un contacto:

(Sixto) introdujo un pie en el agua y lo agitó con presteza. Bastó este pequeño gesto para que el agua despertara, empezara a respirar en la noche y a emitir ondas cada vez más grandes que rebotaban contra los bordes y hacían glu glu al chocar contra las esquinas.²³

Sixto retira su pie y “esperó que el agua recobrara su calma”.²⁴ Se aleja del agua que deviene “completamente lisa, desmemoriada, ausente”.²⁵ Decide ingre-

18. Ibid. p. 198 y 195.

19. Ibid. p. 198

20. Ibid. p. 200

21. Ibid. p. 201.

22. Ibid. p. 223.

23. Ibid. p. 223.

24. Ibid.

25. Ibid.

sar a la piscina y “el agua. . . nuevamente despierta, le golpeaba con dulzura las caderas”.²⁶ Llega a la parte honda de la piscina, se “resbaló hacia atrás y se volvió a hundir en un agua que notó bruscamente encolerizada, espumosa y que jugaba con él, empecinándose en no dejarlo derecho”.²⁷ Al salvarse de un posible ahogo, “el agua oscilaba debilmente, hacía su glu glu contra las escaleras y volvía a quedar inmóvil, distraída, como si nada hubiese pasado”.²⁸ Lo curioso y a la vez notable de este relato es el juego entre objeto y personaje. Como ya lo habíamos mencionado, el narrador de Ribeyro aprehende tanto a los objetos como a los personajes desde un punto de vista exterior, sin ninguna explicación sicologista salvo las reflexiones subjetivas con las que puede hablar de un objeto como si fuera un personaje y vice-versa.

4) *Cambio de punto de enfoque.* Aquí el narrador se sitúa primero en el punto de enfoque de algún personaje, luego narra desde su propio punto de enfoque o vice-versa. El uso más interesante de este procedimiento ocurre cuando un personaje tiene una percepción exagerada del mundo que nos da el narrador. En “Nada que hacer, Monsieur Baruch” el protagonista se está suicidando y comienza a perder consciencia del mundo exterior. El narrador se coloca en la consciencia de su personaje para introducir sus percepciones distorsionadas:

Tal vez sus párpados cayeron o el globo de sus ojos abiertos se inundó con una sustancia opaca, porque dejó de ver su casa, sus armarios y sus mesas para ver nítidamente, esta vez sí, inesperadamente, a la luz de un proyector interior, maravillosamente, las camas en las que había dormido en los últimos veinte años.²⁹

Al abrir los ojos, el mundo de los objetos empieza a desvanecerse:

Monsieur Baruch se dió cuenta que veía otra vez, veía la lámpara inaccesible en la habitación contigua y bajo la lámpara la carpeta de cartas inaccesible. Y ese silencio en el que flotaban ahora los objetos familiares era peor que la ceguera. Si al menos empezara a llover sobre la calamina reseca o si Madame Pichot elevara el volumen de su televisor.³⁰

Hasta aquí hemos visto las percepciones del personaje agonizante. En los últimos momentos del relato, el narrador yuxtapone su visión objetiva del mundo con las percepciones distorsionadas de Baruch:

Monsieur Baruch se puso de pie, pero en realidad seguía tendido. Gritó, pero sólo mostró los dientes. Levantó un brazo, pero sólo consiguió abrir la mano.³¹

Los comienzos de las tres frases están narradas del punto de enfoque de Baruch,

26. Ibid. p. 224.

27. Ibid. p. 226.

28. Ibid.

29. *La palabra del mudo II*, p. 134-135.

30. Ibid. p. 135.

31. Ibid. p. 138.

las continuaciones que comienzan con “pero”, del punto de enfoque del narrador. Por cierto, las percepciones del narrador no coinciden con las de su personaje.

Ejemplo admirable del cambio de enfoque ocurre al final de la novela *Los geniecillos dominicales*. El protagonista paranoico que comete un crimen pierde la percepción objetiva de las cosas. Este texto parodia la famosa escena del asesinato de *El extranjero* de Camus.

Ludo veía la luna en el cielo y cerca de su nuca otra pequeña luna dorada y temblorosa, pero muy cerca, tanto que hubiera podido alcanzarla con su boca. Metiendo la mano al bolsillo cogió la catcha del revólver. Con el dedo pulgar abrió el seguro y en un instante tenía el revólver en la mano. Le pareció que la luna caía sobre su cabeza y apretó el gatillo. Sonó como un cohete pesado, pero la sombra en lugar de avanzar se mantuvo inmóvil. Ludo volvió a apretar el gatillo y vió que el tuerto estaba tendido en el suelo. Decía algo. Ludo se agachó pero no escuchaba nada. Apenas le parecía oír un gemido. La sombra empezó a rodar pero rápidamente, tanto que Ludo la perdió de vista. Miró en todas direcciones, para saber a dónde había ido a parar. Sólo estaba a veinte pasos de distancia, detenida contra un suave montículo inerte. Ludo tuvo la impresión de que era algo que se había coagulado.³²

La narración comienza del punto de enfoque de Ludo quien cree ver una segunda pequeña luna —más tarde se indicará explícitamente que esa segunda luna era un anuncio de una estación de servicio. La narración continua adoptando el punto de enfoque del narrador que lo observa a Ludo sacando un revólver del bolsillo. El enfoque regresa a Ludo a quien le “pareció que la luna caía sobre su cabeza” para una vez más retornar al narrador que lo observa apretar el gatillo. El narrador indica que la víctima decía algo, pero Ludo “no escuchaba nada”. La paranoia de Ludo llega a su extremo y en ese momento el narrador cambia de enfoque sin prevenirlo:

Cerca de la penitenciaría divisó a una vieja que esperaba el tranvía para Magdalena. La vieja lo siguió con la mirada. Ludo se detuvo para observarla. No era una vieja, era un cura.³³

El narrador no anuncia el cambio de enfoque con una frase como “a Ludo le parecía ver una vieja”; hay que deducirlo retrospectivamente.

Las técnicas narrativas de Ribeyro tienen todas un elemento común que las define: el mundo narrativo le proporciona historias a un narrador observador y escéptico. Estas técnicas expresan una visión del mundo.

La visión del mundo

Para explicar la visión del mundo expresado por los procedimientos narrativos partiremos de una observación aclaradora de Washington Delgado: en “La

32. Ribeyro, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Populibros Peruanos, Lima, 1964.

33. Ibid.

insignia”, uno de los pocos relatos fantásticos de Ribeyro, “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.³⁴

Hagamos el examen de este relato. Un muchacho encuentra una insignia en un muladar y la guarda. Días después decide usarla. Visita una librería cuyo dueño se le acerca para proporcionarle algunos datos que él no entiende. Al salir de la librería un personaje extraño le entrega una invitación para una reunión a la que decide ir por curiosidad. Allí se encuentra con un grupo de invitados usando insignias como la suya, esperando la charla del presidente de una organización a la que todos parecen pertenecer. Nuestro personaje encuentra la charla indescifrable. Trata de retirarse pero el presidente lo interpela para conversar brevemente. Usa los datos que el librero le había proporcionado y así ingresa a la organización para la cual hará una serie de trabajos cuyo sentido jamás entenderá. Por fin llega a presidir la organización sin tener la menor idea de qué se trata.

En el mundo de “La insignia” las jerarquías sociales están bien definidas, aunque el individuo ignora su esencia. Por eso el triunfo de obtener la presidencia resulta precario puesto que el protagonista ignora el sentido del organismo que preside. Veamos su reflexión final:

Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle. A lo más me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado en los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala.³⁵

El personaje no duda de la realidad de su organización pero desconoce su sentido. Esta es precisamente la visión del mundo del narrador que observa pero no comprende el mundo narrado.

El proceso mediante el cual el narrador aprehende su mundo, siempre observando pero incapaz de comprender el mundo observado, es constante en todos los cuentos y novelas. Los procedimientos narrativos expresan la visión del mundo del que observa sin comprender puesto que dependen de un narrador al que se le proporciona historias cuyos sentidos ignora.

Creemos que el narrador refleja los procesos de aprehensión del mundo de un sector social peruano. Aclaremos este punto en lo que queda de nuestro trabajo al examinar el escepticismo de Ribeyro.

El escepticismo de Ribeyro

No es una coincidencia que uno de los escritores apreciados y elogiados por Ribeyro sea Montaigne, el padre del escepticismo moderno.³⁶ Un examen del

34. Delgado, Washington, prólogo al primer volumen de *La palabra del mudo*, p. xii.

35. *La palabra del mudo I*, p. 43.

36. Ribeyro, Julio Ramón, *Prosas Apátridas*, Milla Batres Editorial, Lima, 1977

escepticismo de Montaigne nos ayudará a aclarar el de Ribeyro. Nos apoyaremos en un ensayo de Max Horkheimer que estudió la función del escepticismo en Montaigne. Horkheimer resume la posición filosófica del ensayista francés así:

El Yo solitario, como centro de fuerzas, es la única realidad comprensible; no hay ninguna conexión lógica con todo el resto de lo existente: el mundo se convierte en un incomprensible “afuera”, cuya existencia no es ni siquiera segura, sino que debe ser comprobada mediante argumentos complicados. El Yo se encuentra solo en un mundo inseguro, cambiante, engañoso. Así se sitúa el pensamiento de Montaigne dentro del concepto de conocimiento de la filosofía moderna.³⁷

Horkheimer señalará ciertos hechos históricos que aclaran la época de Montaigne y explican su visión escéptica:

Gracias al incremento del comercio aumentan los medios de circulación, la inflación provoca la ruina de la antigua nobleza y las clases sociales bajas van empobreciéndose en grandes proporciones. La reenumeración de los trabajadores baja terriblemente a consecuencia de la depreciación monetaria. En las ciudades se suceden constantemente las revueltas populares provocadas por la miseria; la peste y el hambre están a la orden del día.

Ante los horrores del período de transición a la Edad Moderna, Montaigne está lejos de buscar refugio en una sólida creencia. Hay demasiada gente que, sea en el campo teórico o en el moral, considera absoluto su punto de vista y se contradice mutuamente.³⁸

Montaigne pertenecía a la nueva nobleza, surgida de la burguesía. El sector de la clase social a la que pertenece ha arribado pero no entiende por qué ni sabe si va a conservar su recién adquirido poder. Montaigne reconoce que los resultados de los cambios históricos de su época que suceden favorecen a su sector social, pero rehúsa hacer de su posición privilegiada una justificación de su existencia personal o de la de su clase puesto que le es imposible comprender con seguridad al mundo exterior. Por eso, decide separarse del mundo exterior al que no le encuentra sentido, optando por la soledad de su subjetividad. Dice Montaigne:

Hay que tener esposa, hijos, riquezas y sobre todo salud, si es posible; pero no debemos aferrarnos tanto que nuestra felicidad dependa de ellos. Tenemos que reservarnos una trastienda que nos pertenezca por entero, que esté por completo a nuestra disposición y en la cual podamos gozar de una auténtica libertad, recogimiento y soledad. Allí debemos sostener nuestro diálogo habitual con nosotros mismos, tan en privado que no se produzca ninguna interferencia, ninguna relación con el mundo exterior.³⁹

Surge entonces en Montaigne una separación entre su mundo interior en el que dialoga consigo mismo, y su mundo exterior que lo reconoce por lo que es aunque no lo comprenda. Su escepticismo nos hace recordar y pensar en la visión del mundo del narrador ribeyrano aunque haya diferencias fundamentales.

37. Horkheimer, Max, *Teoría crítica*, Barral Editores, Barcelona, 1973, p. 30.

38. Ibid. p. 12.

39. Ibid. p. 20.

Creemos que el contexto histórico peruano nos ayudará a entender el escepticismo particular de Ribeyro. Como Montaigne en Francia, Ribeyro en el Perú conoce una época de transición. En el Perú moderno, el sector de la economía agrícola y ganadera controlada hasta entonces por la oligarquía latifundista, es desplazada para privilegiar a intereses industriales y modernizantes. Este proceso cuyo germen se distingue a comienzos del siglo veinte lo han señalado Manuel Burga y Alberto Flores Galindo en *Apogeo y crisis de la república aristocrática*.⁴⁰ El proceso de transición que señalan Burga y Flores Galindo se intensifica en la época de maduración de Ribeyro en que definitivamente los sectores latifundistas pierden su hegemonía económica del país y consiguientemente su hegemonía política. Contribuye este cambio en la coyuntura económica a producir el crecimiento inorgánico de la ciudad de Lima, debido a la masiva migración de la población indígena desplazada por la quiebra del sector económico agropecuario no industrializado. Los conflictos y problemas sociales debidos al crecimiento de la ciudad son, a propósito, los temas y principales de los primeros libros de Ribeyro y de otros escritores de la generación de los 50, entre los cuales destacan Congraíns Martín y Oswaldo Reynoso.

La época de Montaigne, como la de Ribeyro, es una época de transición incierta hacia un nuevo orden social, en la que un sector de la clase dominante desplaza a otro. El escepticismo moderno, tal como lo señala Horkheimer, es el de aquellos como Montaigne y Ribeyro que reconocen los resultados de los cambios de una época de transición, sin poder explicarlos. La diferencia fundamental entre las visiones escépticas de Ribeyro y Montaigne se deben a las distintas posiciones sociales que ocupan estos escritores en el proceso de cambio de poder. Mientras que Montaigne pertenece al sector social que acaba de adquirir poder económico, Ribeyro pertenece al sector que lo acaba de perder. No debería sorprender entonces que las primeras dos novelas de Ribeyro, *Crónica de San Gabriel* y *Los geniecillos dominicales* traten el tema de la ruptura que ocurre en la sociedad peruana cuando la oligarquía cae. En *Crónica de San Gabriel* vemos la decadencia de un latifundio en la sierra peruana y *Los geniecillos dominicales* trata de la vida cotidiana de un joven que pertenece a una familia de la oligarquía que mantiene su nombre pero que ha perdido casi todo su dinero y que por lo mismo se encuentra conviviendo con miembros de las clases bajas y con personajes criminales o marginados en la ciudad de Lima.

Montaigne pertenece a un sector que ha subido al poder, y Ribeyro a un sector que lo ha perdido. Ambos ignoran exactamente por qué. Ahora, a diferencia de otro tipo de escepticismo, mucho menos profundo, de aquellos que se conformarían con su realidad, porque "si no hay ninguna verdad, no es inteligente luchar por ella,"⁴¹ el escepticismo de Ribeyro no es un conformismo ni una sumisión; reconoce e identifica los cambios y problemas de su época. De allí el afán

40. Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Ediciones Rikchay Peru, Lima. 1980.

41. Horkheimer, op. cit. p. 16.

per la observación del mundo exterior. Pero por otro lado, en Ribeyro se manifiesta una incapacidad para explicar o comprender su realidad. De allí la subjetividad de sus juicios y reflexiones. El estilo de Ribeyro dentro de su escepticismo es como el de Montaigne señalado por Horkheimer, “la descripción y no la teoría: ‘Yo no enseño, narro’ dice Montaigne”.⁴²

Ribeyro dice que su escepticismo no es una sumisión cuando afirma su esperanza

(en que) las cosas se arreglen, en que todo no puede ir para mal en este mundo, en que el hombre a fuerza de padecer y perecer, terminará por encontrar una forma de vida compatible con sus anhelos esenciales y que inventará finalmente una sociedad viable. ¿Cuál? Como escéptico no puedo indicar ninguna receta, como optimista creo que la receta existe. Sencillamente hay que encontrarla⁴³.

Otras visiones del mundo

La visión escéptica del narrador ribeyrano no es necesariamente la misma de los personajes. Hay otras visiones del mundo presentes en la narrativa de Ribeyro. En “Los cautivos” por ejemplo, un joven peruano se aloja en una pensión española cuyo dueño es un ex-nazi.

Al saber que su pensionista es peruano el alemán, aficionado a los pájaros dice:

¿Perú? Raro país. No se casi nada de él. Me intereso poco por la historia. Tendré que consultar un diccionario. Pero conozco sus pájaros. El chaucato, por ejemplo, el huanchaco. Y la tuya, que canta en los altos árboles⁴⁴.

Al día siguiente se encuentra otra vez con el peruano:

—Señor Hartman, he venido a despedirme. Mañana parto a Berlín de madrugada.

—Tenga la bondad de retirarse.

Su orden era tan perentoria, que me dispuse a partir cuando lo vi voltear la cabeza. Estaba rojo, quizá por el frío aire matinal.

—Así, que del Perú ¿no? ¿No fue el primer país de Sudamérica que le declaró la guerra a Alemania?⁴⁵

El narrador no explica la visión del mundo de su personaje pero se puede deducir. El ex-nazi se enoja con el peruano porque el Perú había declarado la guerra a su país. El narrador no explica por qué se enoja su personaje y en vez, hará una deducción irónica: “estaba rojo quizá por el frío aire matinal”.

En la narrativa de Ribeyro conviven personajes de culturas diversas, de clases y circunstancias sociales muy distintas. Los cuentos de ambiente europeo han

42. Ibid.

43. *La caza sutil*, p. 144.

44. *La palabra del mudo II*, p. 124.

45. Ibid. p. 125.

sido criticados porque no presentan una realidad peruana concreta. Yo no criticaría esos relatos porque la manera en que el narrador aprehende su mundo *es exactamente la misma con la que aprehende su mundo en los relatos de ambiente peruano* y ella es una manifestación de la consciencia de un sector social peruano.

Conclusión

Tanto el escepticismo cuanto las técnicas narrativas que hemos estado señalando son constantes en la narrativa de Ribeyro. Sin embargo, en los últimos cuentos se dan ciertos textos excepcionales puesto que sintetizan el proyecto narrativo así como los procedimientos estéticos de Ribeyro. En “Silvio en el rosedal”, una bella parábola de su propia vida, Ribeyro hace una reflexión aclaradora de su visión estética:

En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco. Aún intentó una nueva fórmula que improvisó en el instante. . . Pero esta hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo, se sintió sereno, soberano. Los fuegos artificiales habían cesado. El baile se reanudó entre vítores, aplausos y canciones. Era una noche espléndida. Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, y tuvo la certeza que nunca lo había hecho mejor⁴⁶.

Para concluir daremos otro de esos textos excepcionales, uno de los más significativos en la narrativa de Ribeyro, ya que en pocas líneas, resume lúcida y esclarecedoramente, el modo en que el narrador de Ribeyro aprehende su mundo. Se trata del momento en “Alienación” en que un niño pierde su inocencia al ser humillado por primera vez. Osa acercarse a Queca, la niña más admirada del barrio:

Roberto no olvidó nunca la frase que pronunció Queca al alejarse a la carrera: Yo no juego con Zambos. Estas cinco palabras decidieron su vida. Todo hombre que sufre se vuelve observador, Roberto siguió yendo a la plaza en los años siguientes pero su mirada había perdido toda inocencia. Ya no era el reflejo del mundo sino el órgano vigilante que cala, elige, califica⁴⁷.

La separación entre el mundo del narrador de Ribeyro y su mundo interior, como la de Roberto es una separación originada por un sufrimiento que nace de la humillación. No es la humillación personal de Ribeyro, sino la humillación real y presente en un sector desplazado de la sociedad peruana que ya no puede reintegrarse a ella. Por eso hubiera sido un error identificar a Ribeyro con su narrador. Julio Ramón Ribeyro como el protagonista de “Silvio en el ro-

46. *La palabra del mudo III*, p. 124.

47. *Ibid.* p. 262-63.

sedal", encuentra su sosiego ante un mundo incomprensible en el arte. El narrador, en cambio, es como Roberto de "Alienación", una consciencia que sufre y se separa de su mundo. Por este sufrimiento, interiorizado y plasmado en el narrador de Ribeyro, su obra es importante no sólo en tanto que gran literatura, sino también como un documento profundo que nos ayudará a comprender un aspecto clave de la cultura peruana actual.

LETTERATURE D'AMERICA

Trimestrale

Inverno Primavera Estate Autunno
Facoltà di Lettere e Filosofia e Facoltà di Magistero
dell'Università di Roma

Comité de Redacción: Cristiana Giorcelli, Dario Puccini, Luciana Stegnano Picchio, Biancamaria Tedeschini Lalli.

Director: Dario Puccini **Secretaria de Redacción:** Flavio Fiorani, Pasqualino Avigliano

Redacción: Piazza S. Jacini 23 00191 Roma Italia Telf. (06) 3280378

Administración: Editore Mario Bulzoni, Via dei Liburni 14 00185 Roma Italia

Precio por ejemplar: US\$. 6.00

Suscripción anual: US\$. 20.00

Suscripción a un solo número y al número único: US\$. 10.00