

Irene Cabrejos de Kossuth

Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática

De la convencionalidad de toda literatura

Uno de los aspectos que más llama la atención al lector contemporáneo es la *clasicidad* del relato ribeyreano, su aparente falta de artificios, su escaso esfuerzo por "naturalizar" el relato mediante el disimulo de las convenciones en que se sustenta, la linealidad de sus historias y las reminiscencias decimonónicas que se derivan de todo ello. Al hablar de *ausencia de artificios* me refiero al rechazo más o menos deliberado y sistemático de lo que ya se ha vuelto usual en la ficción realista contemporánea y al desenmascaramiento de las técnicas narrativas tradicionales. Las nuevas posibilidades de escritura del narrador contemporáneo no son utilizadas de manera sistemática, sino a modo de experimentaciones aisladas o en conjunción con técnicas más "conservadoras".

Sin embargo, la ausencia de ciertos artificios técnicos que ocultan el carácter convencional de la escritura corresponden a la decisión consciente y proclamada de Ribeyro de concebir la literatura como una falsedad que no debe ser enmascarada, porque esto podría ser poco leal con el lector (Cabrejos, 1986: 98; entrevista, 17-2-81). Pienso que analizar las causas y mecanismos de esta falta de afectación será incidir en lo más característico de la estética ribeyreana, algo que se señalaba con frecuencia pero que no había sido profundizado ni expresado con claridad por sus comentaristas. Dice nuestro autor en la "Prosa 72":

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado —monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial— constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine o tanto más que un Borges, un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación (Ribeyro, "Prosa 72", 1978: 77).

El postulado poético de Ribeyro de la "Prosa 72", es el que será tomado como premisa y fundamento de esta parte del presente trabajo. El hablar de "convencionalidad de la literatura" supone una comparación implícita entre la obra literaria y un modelo interiorizado del mundo real:

Una oración tal como 'Vi a Jorge hurgar en su maletín por algo mientras pensaba si comería cordero o no en la cena', afirma una combinación de conocimiento e ignorancia que en el mundo sería muy poco probable, pero las novelas frecuente-

mente producen tales combinaciones, aunque rara vez dentro del espacio de una sola oración (Culler, introducción a Genette, 1980).

Ahora bien, toda acción verbal se organiza según las leyes de un esquema discursivo determinado que a su vez corresponde a cierto modelo interior del mundo (Stierle, 1979: 507-510; apud. Reisz, 1981b: 83). Es así que el discurso narrativo literario-ficcional tiene su equivalente en un discurso narrativo pragmático que sigue leyes propias: toda narración es, en principio, narración de hechos pasados desde un *hic et nunc* determinados; es, además, la acción verbal de un sujeto enunciante que asume un rol determinado dentro de una peculiar situación de enunciación y que se dirige a un sujeto receptor. Los hechos de referencia relatados (sucesos o palabras) se ordenan según una sucesión cronológico-causal. En todo relato se produce, asimismo, una transformación: el paso de un estado o situación a otro estado o situación.

En cuanto al discurso narrativo literario-ficcional, es sobre todo a partir del siglo XIX que se tiende a naturalizar el relato y a acentuar la ilusión de realidad mediante el disimulo de la presencia del narrador y de las inverosimilitudes epistemológicas de lo narrado.

Con diferentes técnicas y con diferentes propósitos, buena parte de la narrativa contemporánea –sobre todo la del llamado *boom* de los sesenta– intenta ocultar el hecho de que los relatos sean *contados* (por ejemplo, cuando todo parece vivido desde la conciencia de algún personaje o directamente “actuado” ante el lector como en “Explicaciones a un cabo de servicio” [Ribeyro, 1973: T. I, 143-151], u obras de Vargas Llosa donde la simultaneidad de tiempos cronológicamente disímiles se sugiere mediante el artificio de yuxtaponer discursos de personajes pronunciados en distintas épocas, con lo

cual la voz del narrador prácticamente desaparece [el ejemplo más claro lo veo en *La casa verde*]). La diferencia está en que la competencia literaria del lector moderno reconoce con relativa facilidad las convenciones del relato del siglo XIX, mientras que los experimentos narrativos de la segunda mitad del XX no le resultan tan obvios, lo que puede llevarlo a confundir afectación extrema con naturalidad ("... Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine, o tanto más que un Borges, un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación").

Ribeyro no intentará disimular que cada cuento es *contado* por alguien. Por el contrario, pondrá de relieve la presencia de un narrador que organiza y recompone el mundo miméticamente constituido en la ficción.

Otro rasgo que define el clasicismo de Ribeyro es su *linealidad*, su respeto por las coordenadas cronológico-causales de la historia¹. A principios de nuestro siglo, el ordenamiento

1. Genette (1980) distingue entre relato, narración e historia (narrative, narrating & story): "Propongo, sin insistir en las razones obvias para mi selección de términos, usar la palabra *historia* para el significado o contenido narrativo (aun si este contenido resulta, en algún caso dado, bajo en intensidad dramática o escaso en peripecias); usar la palabra *relato* para el significante, *enunciado*, discurso o texto narrativo en sí mismo, y usar la palabra *narración* para el acto de producción narrativa y, por extensión, para la totalidad de la situación real o ficcional en la que dicha acción tiene lugar" (p. 27, traducción nuestra). Añade que su punto de estudio es el relato (narrative), ya que es el único instrumento a nuestra disposición para el análisis textual. Narración e historia sólo existen a través del relato (p. 29).

lógico-temporal que caracteriza el esquema discursivo del relato pragmático ha sido puesto en entredicho por una serie de técnicas que pueden resumirse en un afán por realizar juegos espacio-temporales tendientes a dislocar los esquemas consagrados en la *praxis* discursiva cotidiana (ejemplos canónicos de estos procedimientos se encuentran en gran parte de los cuentos de *El llano en llamas* o en la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo). El lector moderno está tan familiarizado con dichos juegos que ya no los reconoce como convenciones; por el contrario, considera convencional y "pasadista" el mantenimiento de una *linealidad* que no da cuenta de la complejidad —simultaneidad y caotismo— de la percepción real del mundo. La linealidad del relato ribeyreano hace más clara y evidente la transformación de un estado primigenio a uno final —característica intrínseca al discurso narrativo—, por lo que el relato se hace transparente y acepta la confrontación con un esquema discursivo pragmático².

Argumentos más precisos sobre el carácter "artificial" de la literatura han sido elaborados por Martínez Bonati (1978), quien señala dos rasgos de convencionalidad, propios de la narrativa: la convención del narrador como fuente de lenguaje, ficticia, instaurada por el autor y que ejecuta sus propios actos de habla, no los del segundo, y el ocultamiento de la inverosimilitud epistemológica de ciertas maneras admitidas como "realistas", de representar el mundo en la ficción:

2. Todo discurso narrativo es el discurso de un *yo* desde un *aquí* y *ahora* determinados, y, generalmente, es relato de hechos *pasados*. (cfr. noción de "discurso natural o fundamental" en Martínez Bonati, 1980-81).

Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontramos con afirmaciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive de cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que cubre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno) (Martínez Bonati, 1978: 138).

La más somera confrontación con la realidad no resiste el análisis: la inverosimilitud y convencionalidad del relato más realista son manifiestos. Es de este carácter convencional que Ribeyro quiere que seamos conscientes, precisamente porque, por lo común, no se lo cuestiona:

Ramón abandonó la oficina con el expediente bajo el brazo y se dirigió a la avenida Abancay (...). No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. (...) la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado. La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazoletas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos.

Estas reflexiones no tenían nada que ver evidentemente con el oficio de Ramón: detector de deudores contumaces... ("Dirección equivocada", 1973: T. I, 239-245).

La tematización de las inverosimilitudes epistemológicas del relato aceptado como "realista" son puestas de relieve por el narrador: no es probable, efectivamente, que un "de-

lector de deudores contumaces" se exprese o reflexione como en las primeras líneas. Por otro lado, este mismo comentario pone en evidencia al narrador del relato, quien no deja que las cosas se cuenten solas.

Otro ejemplo en el que no se oculta la convención del narrador es en "Al pie del acantilado" (1973: T. II, 5-33), donde el narrador-protagonista de su propia historia pertenece a una clase social deprimida y no puede verosímelmente expresarse como lo hace en el relato en cuanto narrador:

Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados (...). Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuera sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura (p. 7).

Podemos encontrar muchos ejemplos de desenmascaramiento de la ficción, como "Nada que hacer, Monsieur Baruch" (1973: T. II, 127-134), donde el narrador testigo aparece como inverosímil al mostrarse conocedor de lo que sucede al interior del departamento de Msr. Baruch en los momentos que preceden a la muerte de éste y, más aún, enterado del proceso interior de aquel personaje en los últimos momentos de su vida, ambos hechos epistemológicamente imposibles.

En "Tristes querellas en la vieja quinta" (T. III) sucede algo similar: el narrador se presenta como testigo al final del relato, "nosotros, los habitantes de la quinta" (p. 43), lo cual resulta retroactivamente inverosímil ya que no podría haber conocido los movimientos y pensamientos de Memo cuando éste actuaba a puerta cerrada a mitad de la noche.

Si toda literatura es convencional, estas inverosimilitudes epistemológicas no son las decisivas para juzgar la calidad de una obra, ya que unas convenciones son reemplazadas por otras menos evidentes para el lector, pero igualmente convencionales. Esto no significa, por supuesto, que se defienda el disparate, no sea que se merezcan los furiosos apelativos de Cervantes acerca de la "mal fundada máquina" de la novela de caballerías, para lo cual puso "en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias" de los libros mencionados (Rodríguez Marín, T. I: 41 y T. VII: 269).

En Ribeyro, entonces, la *ausencia de técnicas sofisticadas* constituye un elemento artísticamente significativo que es necesario investigar por cuanto se tiene la conciencia de que se trata de una *opción muy particular* dentro de un género: del deliberado rechazo de lo que ya se ha vuelto usual en la moderna ficción realista. Nuestro autor utiliza, generalmente, técnicas narrativas tradicionales en una época ya marcada por las más osadas experimentaciones en el manejo de voces, tiempos y espacios; por ello mismo, la ausencia de tales experimentos en nuestra época no es semejante a su ausencia antes de su introducción sistemática. Por tanto, en los relatos de Ribeyro la ausencia de técnicas complejas equivale a la *presencia de no-técnicas*.

Las narraciones de Ribeyro están despojadas de todo artificio técnico encubierto y de todo intento por reproducir el caos del devenir. Son lineales y siguen el transcurrir lógico-temporal. Esta linealidad no permite representar lo real en su simultaneidad ni complejidad y obliga a la elección de ciertos hechos, ciertos aspectos; las modernas técnicas narrativas obedecen muchas veces a un intento de retratar la complejidad del mundo con procedimientos tales como el retorcimiento de la sintaxis gramatical y narrativa, obedeciendo al propósito -difícil, si no imposible-, de destruir la linealidad intrínseca a

todo lenguaje. Ribeyro quiere hacernos ver, en cambio, que la representación de lo real en su simultaneidad es una *ilusión* producida por la técnica narrativa moderna. Una parte de la vida de alguno de sus personajes es reducida a sus elementos esenciales. La sobriedad, parquedad y sencillez serán las notas relevantes de su estilo. Todo esto obedece a una poética consciente y operante, *una poética de no-afectación*.

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: "El hombre del bar era un tipo calvo", hago una observación pueril. Pero puedo también decir: "Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: "¿en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!". Sin embargo, quizás en la primera forma reside el arte de relatar (Ribeyro, "Prosa 83", 1978: 91).

Ribeyro no oculta a su narrador, con lo cual deja al descubierto la primera convención literaria aceptada desde los inicios de la novela moderna. En una entrevista que nos concedió en 1981, afirma:

Literatura es una convención y no se deben ocultar sus reglas. Poner en claro que el hecho de escribir es un hecho convencional me lleva a no tratar de ocultar la presencia del escritor. Es preciso darle a entender al lector que está leyendo algo que alguien le está contando y que ese narrador está presente, que no está oculto. Por ese motivo es que en cuentos más recientes el narrador está cada vez más visible, presente en la narración: opina, comenta, incluso predice muchas veces lo que va a ocurrir (entrevista, 17-2-81).

Al predecir el futuro, el narrador ribeyreano está utilizando un recurso más verosímil que aquél que consiste en aparentar ignorancia del futuro (convención postulada por los naturalistas en aras de una mayor objetividad), si consideramos que por lo común el relato (literario y no literario) es relato de sucesos pasados (*y por ende conocidos*) desde el *aquí y ahora* del acto de enunciación (Martínez Bonati, 1980-81: 4).

He aquí algunos ejemplos de narrador que predice en Ribeyro:

"Pero, como es sabido, nada en esta vida está ganado ni adquirido. En el recodo más dulce e inocente de nuestro camino puede haber un áspid escondido" ("Tristes querellas en la vieja quinta", 1977: T. III, 28). En "La señorita Fabiola" podemos leer: "Pero estaba escrito que la familia de Fabiola se encontraba en plena caída y no cabía esperar nada de ella" (1977: T. III, 83). En "Alienación" encontramos: "Pero no anticipemos", ya que el narrador acaba de anticipar la historia (1977: T. III, 66), y "todo lo que viene después es previsible y no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola" (p. 75).

Lo inverosímil (pero lo convencional) aceptado en la novela realista desde el siglo pasado, es lo contrario a un narrador predictivo: que el narrador sea testigo invisible de los actos ocurridos en la inmediatez de su ocurrencia, esfuerzo epistemológicamente inverosímil pero paradójicamente invocado en aras de una mayor objetividad por la novela realista desde el siglo pasado.

Martínez Bonati observa (1980) que, sometida a confrontación con las condiciones normales de emisión de un discurso, la credibilidad que otorgamos al narrador ficcional queda en entredicho. Desde esta perspectiva, el Amadís resulta más verosímil que el Quijote y más que la novela realista moderna,

ya que en la novela de caballerías el narrador no pretende estar dando cuenta inmediata de los hechos que observa como testigo mudo de los hechos, objetivo que sí persigue la llamada "novela realista" moderna.

Martínez Bonati llega a la conclusión de que el inicio de la novela moderna marca la culminación y, a la vez, el comienzo de la disolución de la imitación ficcional del discurso natural o fundamental —que sólo es posible en el habla cotidiana—, entendido éste de la siguiente manera:

En la medida en que el discurso es cuenta directa de una experiencia vivida, coinciden con él el dueño de la voz con la persona que sostiene lo dicho. Además, esta persona es, en tal caso, el sujeto de la experiencia vivida, y esta experiencia el tema del discurso. Asimismo, lugar y tiempo de la producción del discurso son en este caso los ejes que determinan sus indicaciones temporales y espaciales (...). Las categorías de la descripción así articulada son las usuales y características de ese hablante; el juicio expresado, su juicio sobre la materia. Por último, el dar cuenta o relatar lo vivido, que es tipo de acto de lenguaje que da forma a ese discurso, es el acto que nuestro hablante, al hablar, ejecuta (Martínez Bonati, 1980-81: 3).

Para Martínez Bonati las únicas formas de discurso natural que pueden encontrarse en discursos *literarios* (aunque ya no son ficcionales) son la *confesión* (del tipo de las *Confesiones* de San Agustín), el diario de vida y la relación epistolar (podemos añadir reflexiones como las contenidas en *Dichos de Luder* o *Prosas apátridas*), en ellas el objeto del discurso es lo vivido por el que habla; coinciden narrador y autor, éste no narra más allá de lo que le permite una memoria fidedigna, no sostiene estilo ni juicios de otros y el lugar y el tiempo de

la producción del discurso se mantienen como los puntos de referencia para otras indicaciones espacio-temporales.

De este modo, considera que el afán de objetividad del discurso realista, que presenta los hechos en la inmediatez de su acontecer, resulta inverosímil con respecto al acto de enunciación de dicho discurso, porque supone la presencia del narrador como un testigo invisible de sí mismo o de los actos de otros en el momento mismo de su ocurrencia. Esto implica también trasladar el eje espacio-temporal del acto de enunciación al del enunciado:

El escándalo epistemológico de la novela realista moderna no es la llamada 'omnisciencia' del narrador autorial, que resume, juzga, define, con categorías caracterológicas e historiográficas acaso erróneas, pero ciertamente no a priori inválidas. El escándalo es, precisamente, la fingida percepción inmediata de lo inmediatamente imperceptible (la interioridad o la soledad ajenas), que caracterizan el discurso de la culminación de la novela realista, el discurso de Flaubert, de Henry James, de Hemingway, etc. (Martínez Bonati, 1980-81: 15).

Sin embargo, no podemos decir que para la competencia literaria del lector medio la "ilusión de realidad" se quiebre de manera evidente en los cuentos de Ribeyro. Es necesario para ello una lectura atenta y profunda.

Ningún tipo de literatura escapa a su carácter convencional, pero en la segunda mitad de este siglo —época de la producción ribeyreana— se intentaba ocultar este carácter. Los metatextos imperantes nos van dando cuenta de las nuevas convenciones que se instituyen. La competencia literaria del lector medio aceptaba estas convenciones sin cuestionar su inverosimilitud:

... Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontramos con afirmaciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive de cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que cubre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno... (Martínez Bonati, 1978: 137-138).

Todo esto que señala Martínez Bonati acerca de la inverosimilitud discursiva de la novela realista es algo de lo que Ribeyro es consciente en parte al reconocer el carácter *doblemente afectado* de los procedimientos que contribuyen a enmascarar la ficción. Como ya dijimos, Ribeyro no oculta la presencia del narrador, sea éste interno o externo a la historia. Su clara conciencia de la afectación consustancial a la ficción literaria —y a la literatura en general— lo lleva a rechazar las convenciones tendientes a disimular el acto narrativo y a crear la sensación de que la historia “se cuenta sola”.

En cuanto al *narrador ribeyreano*, no es que éste proponga como ideal la omnisciencia absoluta y sistemática, sino que propone un término medio que incluye algunos elementos de la técnica moderna sin llegar a extremos de sofisticación “tecnicista”. Ribeyro considera valioso un narrador irónico, con cierto desapego, que mantenga cierta distancia frente a lo relatado, pero al mismo tiempo uno que sea capaz de presentar los hechos desde el interior de la historia misma, desde el filtro de una conciencia.

La *ironía* del narrador ribeyreano se convierte en abierto *humor*, incluso hilarante, en los relatos del tercer tomo de *La palabra del mundo*. He aquí algunos ejemplos:

A pesar de ser zambo y de llamarse López quería parecerse cada vez menos a un zaguero de la Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia ("Alienación", p. 66)³.

A Silvio le cayó esta propiedad como un elefante desde un quinto piso ("Silvio en el rosedal", p. 118).

Silvio se dio cuenta de que estaba circunscrito por solteronas, primas, hijas, sobrinas o ahijadas de hacendados, feísimas todas, que le hacían descaradamente la corte (ibíd., p. 122).

Volvió a examinar las letras y compuso "Serás enterrado rápido", lo que no dejó de estremecerlo, a pesar de que le pareció una profecía infundada. Pero otras frases fueron desalojando a la anterior: "Sábado entrante reparar, ¿reparar qué? Solo ensayando regresarás, ¿adónde? Sócrates envejeciendo rejuveneció", lo que era una fórmula estúpida y contradictoria. "Sirio engendró rocío", frase dudosamente poética y además equívoca (...). Silvio llenó varias páginas de su cuaderno, llegando a fórmulas tan enigmáticas y disparatadas como "Sálvate enfrentando río", "Sucedióle encontrar rupia" o "Sóbate encarnizadamente rodilla..." (ibíd., p. 128).

... por algún extraño camino había llegado a la poesía, los ojos del gigante estaban muy abiertos, de sus labios hinchados salió una copla en respuesta a una cita de Anacreonte... ("Terra incógnita", p. 11).

-
3. Este tipo de relato y otros marcan, en mi opinión, el ingreso de Ribeyro en la vena popular, donde Bobby López es un personaje carnavalesco que se esconde detrás de una máscara grotesca, pero, no es Bobby quien al degradarse se burla del objeto de la imitación y se libera en ella, sino el narrador y el lector implícito los que rien (cfr. Bakhtine, 1970).

Entonces el doctor se dio cuenta de que no se había equivocado, (...) ese hombre era el héroe arcaico, la imagen de Aristogitón y se lo dijo (...) todo podía olvidar menos dónde estaba precisamente ese libro y abriendo sus páginas le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en un gesto triunfal.

El negro la observó largo rato, sin dar mayores muestras de interés y terminó por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa descubriendo un escapulario del Señor de los Milagros (ibíd., p. 13).

El narrador ribeyreano se puede caracterizar, en términos generales, como una voz narrativa básica con un fuerte grado de presencia, por lo común extra y heterodiegética (narrador del primer nivel, fuera de la historia y ausente como personaje), que fluctúa entre la focalización cero (la omnisciencia) y el punto de vista interno centrado en algún personaje (Genette, 1980: 189)⁴. La preferencia por este tipo de narrador revela un parentesco entre la poética ribeyreana y la de Henry James, tal como es apuntada por Genette:

Sabemos que para los partidarios posjamesianos de la novela mimética (y para el mismo James), la mejor forma del relato es (...) el relato focalizado, contado por un narrador que no es uno de los personajes pero que adopta el punto de vista de uno. (Genette, 1980: 168, traducción nuestra).

-
4. Genette (1980) establece la importante distinción entre *voz* y *modo* narrativos, entre quien habla y quien ve los objetos de referencia relatados. De acuerdo con el modo narrativo, el relato puede ser no-focalizado (omnisciente), focalizado internamente en uno o varios personajes o focalizado externamente (cfr. Genette, 1980: 189 y ss.) Estos conceptos han sido revisados y puntualizados posteriormente por algunos teóricos de la literatura y por el mismo Genette, sin embargo, la distinción se mantiene como fundamental.

Lo no-dicho

El parentesco con James se observa en otro aspecto de la producción ribeyreana: su interés por lo no-dicho, lo sugerido, su rechazo a un relato demasiado explícito. Ribeyro reconoció en la entrevista antes mencionada (1981; Cabrejos, 1986) que este interés por lo callado, lo eludido, constituía la huella que en él había dejado Henry James, y mencionó un cuento: "Noche cálida y sin viento" (T. II: 219-227), donde lo no-dicho llega al extremo de convertirse en lo no-escrito. Los motivos por los cuales el personaje principal casi muere ahogado en la piscina del club por introducirse clandestinamente de noche para aprender a nadar no están escritos en el relato, pero sí insinuados a través de una conversación entre el protagonista y el portero del club. En la entrevista, Ribeyro nos reveló que la verdadera historia es que este tipo estaba enamorado de una empleada con la cual iba a salir al día siguiente de paseo a la laguna de Chilca y que se esmera por aprender a nadar, casi a riesgo de perder la vida, por no hacer un papel lamentable ante la mujer. Añadió, además, en aquella ocasión, que este aspecto ya había sido observado por José Miguel Oviedo, sin darnos la referencia exacta.

Es decir, el interés por no ocultar las técnicas narrativas, ni emplear los recursos contemporáneos de la ficción realista, no significa una pérdida del poder de sugerencia del relato. Ribeyro revela en cuanto a la técnica, el estilo, pero oculta en cuanto a la intención. En sus narraciones hay una serie de claves, de signos ocultos que le corresponde al lector descifrar. El *lector presupuesto* por los relatos de Ribeyro, entonces, no sólo es uno distante y consciente, sino uno capaz de trascender la literalidad del texto y leer entre líneas sentidos ocultos bajo una aparente sencillez.

El realismo de Ribeyro⁵

En dos conferencias contenidas en *La caza sutil* (1976: 71-85; 101-119), Ribeyro nos habla de la imposibilidad de reproducir la realidad, dada "la complejidad creciente del mundo contemporáneo y la dificultad de expresar la simultaneidad de los acontecimientos de la vida cotidiana [y] (...) la invasión del territorio novelístico por una serie de disciplinas o géneros en expansión, la historia banalizada, el reportaje novelado o de actualidad y las ciencias sociales" (1974: 51-52). Sostiene Ribeyro que si un escritor quisiera expresar la verdad de la realidad y la vida, debiera expresarla en su complejidad, en su totalidad y en su simultaneidad, pero consideraba estas tareas imposibles (p. 74-78). Añade que la representación de la simultaneidad es imposible dado el carácter lineal del lenguaje; la expresión de la totalidad lo es dado el carácter complejo e inabarcable de la experiencia humana.

Para Ribeyro, la realidad es siempre el punto de partida de la creación literaria, pero el producto final es un mundo con leyes propias. Los modelos artísticos están regidos por leyes diferentes de las leyes de la realidad, que no son las que se dan en la vida. El escritor aparece como un *observador* de la realidad, de la que toma fragmentos para construir sus mundos imaginarios. Ribeyro es un *espectador* de lo cotidiano, de lo circunstancial, del hombre, de la historia. Observador escéptico y amablemente irónico que reitera cierto vacío de la vida humana.

De este modo, destaca nuestro autor la noción de *prisma*:

5. Cabrejos, Irene. "Teoría y praxis de la ficción narrativa en Julio Ramón Ribeyro". Tesis. Lima: Universidad Católica del Perú, 1981, pp. 91-112.

... -implícitamente contenida en la definición proustiana: porque ella es uno de los elementos esenciales de la novela moderna (...). El principio stendhaliano de la novela-espejo, que tanta fortuna tuvo en el siglo XIX, es sustituido por Proust por el de autor-volumen refractante. (...) El novelista no se limita a jugar con elementos imaginarios o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplantata (p. 130).

El mundo se le presenta al escritor como profundamente complejo y caótico, mientras que la obra que intenta representarlo mantiene una coherencia, una linealidad y un orden que son ajenos al objeto de la mimesis. El escritor aparece como artífice y demiurgo de un mundo con leyes propias que no se encuentran en la realidad. La literatura, entonces, trata de rescatar un sentido que la realidad parece no tener:

... escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, "reversible", implacable, de los signos alfabéticos (Ribeyro, 1978: 155).

En términos generales, creemos que Ribeyro se ubica dentro de los límites de la ficción realista. Consideramos "realista" aquella ficción en que los hechos narrativo-descriptivos son relativamente verosímiles; o, en la terminología de Reisz

(1979: 138), posibles según lo verosímil. Además, con Reisz, consideramos 'verosímil' "... lo que está en conformidad con los criterios de realidad válidos para una determinada comunidad cultural en un determinado momento histórico" (1979: 110).

La identidad realista de un texto es establecida, entonces, en relación con su *recepción*, la cual está sujeta, además, al metatexto del momento –conjunto de normas que rigen la producción y recepción de textos con función estética dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales (Lotman, 1976: 344-346. Asumido y reelaborado por Reisz 1981a: 84 y 1981b)– y a la noción de realidad vigente en cada comunidad histórica.

Se hace necesario, entonces, definir los límites del realismo ribeyreano. La *ilusión de mimesis* producida por el mundo constituido en la ficción ribeyreana es relativamente alta al confrontarse con los criterios de realidad que rigen para nuestra comunidad cultural. Sin embargo, esta ilusión de mimesis no lo es en el sentido que tenía para el *naturalismo*. La noción poetológica de Ribeyro: "recomposición de la realidad", alude a la necesidad de enmascarar la *convención naturalista* de creer –y hacer creer– que el mundo representado en la ficción es una 'reproducción fiel' del mundo real. Dice nuestro autor:

... Solamente durante la época del naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenazan a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo, sino recomposición de la vida (Ribeyro, 1976: 64).

En una conferencia ofrecida en el Banco Continental en 1983 o 1984⁶, Ribeyro contó cómo Vargas Llosa fue el encargado de llevarle a París la primera edición de *Tres historias sublevantes* (1964). Al entregárselas, le comentó que estaba llegando a los límites de su naturalismo. Esto hizo que Julio Ramón replanteara su intención narrativa y es así como observamos una clara evolución dentro de los límites de lo que podríamos llamar su "ficción realista". Encontramos dos tendencias realistas en Ribeyro. La primera se distingue por un mayor grado de realismo que la segunda y predomina en gran parte de los relatos escritos entre 1953 y 1974. La segunda tendencia comienza a hacerse más clara en los relatos producidos a partir de 1974 (en su mayoría contenidos en el tercer tomo de *La palabra del mudo*), donde la verosimilitud de los hechos presentados como fácticos (efectivamente acaecidos) se va relativizando, no tanto por los hechos en sí mismos, sino por la índole de las relaciones que se establecen entre ellos. Así, en "Tristes querellas en la vieja quinta" (1977, T. III: 25-51), se lleva una circunstancia que podría ser considerada como real a un límite casi insoportable y representa, como el mismo autor nos dijo (entrevista, 17-2-81), una situación arquetípica, la de la enemistad íntima de aquellas personas que tienen como forma de vivir el estar en función del pleito con el otro. En "Silvio en el rosedal", ciertos hechos son perfectamente posibles (como, por ejemplo, que un marginado italiano herede una hacienda en Tarma, que crea encontrar una clave en el rosedal, que sea un solitario), pero donde la coincidencia de la llegada de la prima viuda y su hija desde Italia ya representa un encadenamiento de circuns-

6. Hay una versión grabada de dicha conferencia.

tancias que se acerca a los límites de lo posible según lo relativamente verosímil (Reisz, 1979: 139).

En "Alienación", la verosimilitud de los hechos de referencia relatados queda relativizada por la voluntad caricaturizadora que configura al personaje y a las situaciones relacionadas. En "El marqués y los gavilanes", se extreman igualmente las obsesiones del personaje, y el encadenamiento de circunstancias que culminan en su locura no dejan de ser verosímiles. En "El embarcadero de la esquina" se da esa misma conjunción exagerada de situaciones y los rasgos del personaje Ángel Devoto están, en alguna medida, extremados. En "Sobre las olas" resulta relativamente verosímil —y hasta rayana en lo inverosímil— la conjunción de dos circunstancias que permiten establecer un paralelo muerte/vida a través de la perspectiva del niño, e incluso —lo que es aún más extraño— conjeturar una especie de intercambio de muertes. Hemos ejemplificado con relatos del tercer tomo lo que hemos llamado 'segunda tendencia realista', porque a partir de 1974 su uso se hace más sistemático. Con esto no queremos decir que ya desde los primeros relatos no encontremos muestras de esta tendencia a presentar como fáctico aquello que sólo es "posible según lo relativamente verosímil"; por el contrario, ciertos relatos considerados claramente 'realistas' (como "Los gallinazos sin plumas" o, tal vez, "Junta de acreedores") pueden encontrarse inscritos dentro de la segunda tendencia.

Evolución narrativa: de lo ficcional a lo no-ficcional⁷

En cuanto a *la evolución total de su obra narrativa*⁸, Ribeyro transforma de manera aún más radical su producción, ya que ésta va desde lo ficcional a lo no-ficcional, desde el ocultamiento total del autor tras la figura del narrador –ente ficticio instaurado por aquél– hasta la presencia absoluta del autor, del hombre Julio Ramón Ribeyro, en su diario personal. Dicha transformación ya viene prefigurándose en los relatos de corte autobiográfico-infantil, y alcanza gran éxito con la publicación de *Prosas apátridas* en 1975, así como con *Dichos de Luder* en 1989. Pensamos que hablar de *evolución* desde lo no-ficcional hasta lo ficcional es más adecuado que sólo *dividir* su obra narrativa en estas dos categorías (más el teatro, la novela y su recientemente publicada obra epistolar), por los siguientes motivos: en el primer narrador ribeyreano (presente principalmente en los tres tomos de *La pala-*

-
7. Cabrejos, Irene. "La narrativa de Julio Ramón Ribeyro: temática y evolución". Conferencia. Homenaje a Julio Ramón Ribeyro, Universidad del Pacífico, 25 de abril de 1995. Un resumen de la misma se encuentra en *Punto de equilibrio*, Universidad del Pacífico, mayo de 1995.
 8. Creo que en cuanto a la evolución total de su obra *ficcional*, en nuestro autor se podría hablar también acerca del paso de lo culto a lo popular. Especialmente ahora, a fines del siglo XX, cuando las mujeres del llamado "boom de literatura femenina" han resucitado una veta de literatura popular (no "de consumo o en serie") que ha provocado cierto rechazo o indiferencia en los medios académicos, quienes muchas veces olvidan que la vertiente culta y la popular siempre han formado parte de la historia de la literatura. El cuarto tomo de *La palabra del mudo* podría inscribirse dentro de la vertiente popular (cfr. Bajtín, 1991: 487-499 o 1970). En todo caso, esto es objeto de estudio. En esta parte del trabajo excluyo sus tres novelas, dos de las cuales (*Crónica de San Gabriel* y *Los geniecillos dominicales*) remiten a su biografía.

bra del mudo) se insinúa un autor que inventa y fabula a partir de lo que observa en la vida de los otros y del mundo que lo rodea, un autor "discreto", que intenta pasar desapercibido (exceptuando, claro está, los relatos de corte autobiográfico, numéricamente escasos):

Hay tardes de primavera en París, como esta de hoy soleada, dorada, que no se viven sino que se desgajan y manducan como una mandarina. Y para ello nada mejor que una terraza de café, una bebida tonificante, una vacancia de la atención, un dejar que nuestra mirada en reposo reciba y archive las imágenes del mundo, sin preocuparse de encontrar en ellas orden ni sentido ni prioridad. Ser solamente el cristal a través del cual nos penetra intacta la vida (Ribeyro, 1978: 122).

Sin embargo, el cuarto tomo de *La palabra del mudo* publicado luego de *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*, y poco antes del primer tomo de su *Tentación del fracaso* (Diario personal) muestra un cambio muy notorio: se observa una frontera cada vez más difusa entre lo experimentado en la existencia real y lo ficcionalizado a través de ésta.

Es decir, existe un *proceso paulatino* en el que el narrador ficcional asume cada vez más las características del narrador no-ficcional (el autor), hasta dar el salto cualitativo en donde no es el autor el que desaparece totalmente tras la figura del narrador-ficcional, sino al revés: es el narrador ficcional el que desaparece detrás de la figura del autor.

En el cuarto tomo, entonces, existe una simbiosis entre *lo inventado* –lo ficcionalizado, lo fabulado– y *lo vivido* –la experiencia real del autor–. En este libro cuenta anécdotas de su propia vida en el barrio de Santa Cruz en Miraflores (son los relatos agrupados bajo el título de "Relatos santacrucinos") y de su vida adulta como escritor. Si bien no aparece con

exactitud la fecha de producción de los mismos, como sí sucede en los libros anteriores, nos atrevemos a deducir que en su mayoría fueron escritos en la década del ochenta. Es decir, son relatos tardíos, de su última etapa.

Este tomo presenta un cambio frente a los anteriores en varios aspectos, uno de los cuales es el *tono confesional* que confiere al relato las características de la *anécdota vital* y un *tono conversacional* que produce la impresión de tratarse de historias inconclusas, como el mismo narrador tematiza en el cuento "Mayo, 1940":

Y en cuanto al segundo piso del que habló papá, nunca se llegó a construir. Por eso nuestra casa, a pesar de estar terminada, nos dejó siempre la impresión de algo inconcluso, como este relato (Ribeyro, T. IV: 20).

Efectivamente, los cuentos contenidos en el último tomo de *La palabra del mudo* —la cual respeta, en gran parte, la cronología de la escritura de los relatos—, parecen cuadros de costumbres, no universos compactos y unitarios, como antes.

En lo que se refiere a la totalidad de su obra de ficción encontramos, entonces, la evolución desde el *narrador-observador*, "espía"⁹, hasta el *narrador-confesional*.

9. El narrador-protagonista de *Crónica de San Gabriel* escucha que le dicen: "Tú eres un espía" (p. 121), el rol que le es atribuido en la novela.

Temática: significaciones primarias y estructuras significativas subyacentes¹⁰

El poeta peruano Eduardo Chirinos nos contó una vez que al preguntarle al consagrado Emilio Adolfo Westphalen si estaba escribiendo algún poemario, éste le había contestado: "*¿Poemario? Yo no escribo poemarios, escribo poemas*".

Esta es una respuesta veraz y acorde con los conceptos de totalidad y unidad intrínsecos en cada poema, respuesta que puede hacerse extensiva a los relatos: no se escriben libros de cuentos, sino cuentos. Asimismo, encontramos en la apreciación del poeta Westphalen una actitud sincera ante la creación literaria que creemos es la que poseía Ribeyro. Nuestro autor dejó implícita esta idea cuando, en la introducción al tercer tomo de *La palabra del mudo*, comenta cómo lo más difícil fue poner un título que abarcara "la diversidad del contenido" porque, para él, cada cuento "era autónomo y existía de por sí y por natura". Luego, anota que quizás el único título que podría convenir, en lugar de *La palabra del mudo*, sería *Cuentos de circunstancias*, ya que todos habían nacido de situaciones singulares, sin relación uno con el otro, y cualquier afinidad entre ellos era pura coincidencia.

Sin embargo, luego añade:

¿Coincidencia? Probablemente exagere. Yo mismo advierto que muchos de mis cuentos, sin habérmelo propuesto, forman familias o grupos, ligados por lazos visibles o secretos y que estos grupos a su vez, dentro de una perspectiva más amplia, podrían constituir como las diversas modulaciones de uno o muy pocos temas. Para hacer más convincente esta

10. Ver nota 7.

opinión tendría alguna vez que ensayar una nueva clasificación de mis relatos, de acuerdo a sus afinidades más profundas... (Ribeyro, 1977, T. III: Introducción).

Efectivamente, por un lado, en un primer nivel de lectura encontramos los temas que se repiten, que forman parte de los intereses circunstanciales y las obsesiones de un autor: esa temática recurrente que caracteriza a primera vista la obra de un escritor, el *nivel de las significaciones primarias*.

Pero al acceder a un segundo nivel de lectura, aquél de las *estructuras significativas subyacentes*, encontramos las "afinidades más profundas" entre los temas de las que nos habla Ribeyro en la referida introducción.

Esta estructura simbólica profunda se va cohesionando, haciendo más patente, en la mayoría de los relatos escritos hasta 1977, es decir, los publicados en los tres primeros tomos de *La palabra del mudo*, y funciona –tal vez– como el tejido secreto de la alfombra con el cual se alude a esa maravillosa cualidad de los cuentos de Henry James, autor al que Ribeyro admiraba mucho (entrevista, 17-2-81).

En el primer nivel que hemos llamado "de las significaciones primarias", se encuentra una recurrencia de temas entre los cuales destaca el de *la marginalidad y la soledad que la acompaña* –reconocidos por muchos estudiosos de Ribeyro–; es decir, la de aquellos que se automarginan y aquellos que son marginados por su extracción social u otros motivos.

El mismo Julio Ramón señala en *La caza sutil* (1976) cuáles son sus temas fundamentales:

En todo autor hay un "parti pris" declarado u oculto. El mío me parece que está implícito en la mayoría de mis cuentos y por razones quizás más temperamentales que ideológicas:

inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y maducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad... (p. 144).

Encontramos también el tema de la "vida pequeño-burguesa y su búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad" (Ribeyro, Banco Continental, 1983-1984 y 1976, loc. cit.), tema que trae como correlato el de la frustración¹¹. Por otro lado, hallamos temas comunes con otros autores del *boom* como Vargas Llosa y Alfredo Bryce: el mundo burgués limeño y, más específicamente, mirafloresino, pero siempre teñido con el característico matiz ribeyreano. Miraflores es evocada en los relatos de niñez y los de corte autobiográfico, así como su burguesía aparece retratada en su novela *Los geniecillos dominicales*. Como tema secundario encontramos el de la identidad del latinoamericano autoexiliado en Europa; sin embargo, Ribeyro no problematiza esto, sino que dicho personaje se inscribe más dentro del tema de la marginalidad y del extrañamiento.

Excepto el último, estos temas del primer nivel se encuentran englobados por otro que podríamos llamar –con José Miguel Oviedo– el de la "soledad y frustración de una sociedad" (Oviedo, 1964), ya que se inscriben en Lima vista no sólo como espacio donde se desarrolla la anécdota y viven los personajes, sino como *tema*. Pensamos que *Lima es un tema* en Ribeyro porque esta sociedad posee una configuración especial puesta de relieve en los relatos de Ribeyro que hace que los temas antes mencionados cobren características

11. "... mis cuentos (...) mosaico narrativo que alguien ha definido como 'alegoría de la frustración'" (Ribeyro, 1976: 144).

propias. En Ribeyro la ciudad de Lima y su sociedad son sus temas, así como la sociedad parisina burguesa del siglo XIX lo fue de Balzac.

El mismo Ribeyro admitió esta intención no realizada de hacer una novela sobre Lima en la conferencia antes citada del Banco Continental; por otra parte, en 1953 escribe un artículo, "Lima, ciudad sin novela", publicado posteriormente en *La caza sutil*. Dijo Julio Ramón en aquella conferencia:

[a propósito de *Los gallinazos sin plumas*] ... ¿Por qué un libro de cuentos y por qué un libro de cuentos sobre Lima? Porque yo [estaba movido] por mi certeza de que Lima era una ciudad sin novela [en el año 52] (...). Pensé, entonces, que era necesario reflejar literariamente una ciudad que se había transformado, que había dejado de ser una feudataria colonial y que estaba en trance de convertirse en una urbe moderna, y como no tenía en ese momento ni disposición, ni ideas para escribir una novela, se me ocurrió escribir un grupo de cuentos que —desde diferente medida— fueran como una especie de mosaico de la vida de la ciudad (Banco Continental 1983 o 1984).

Lima y su crecimiento desmesurado a partir de la década del cincuenta es entonces tema, y no sólo el *espacio* de las narraciones de Ribeyro. Los temas de la *marginalidad y de la soledad*, así como el de *la vida pequeño-burguesa y su búsqueda infructuosa de la realización*, adquieren sus proporciones precisas en función de la sociedad limeña, de su particularidad. Sin embargo, no están exentos de la dimensión universal que les da el conjunto de la obra de Ribeyro.

Son los temas reconocidos como *típicamente ribeyreanos*, que han dado al mundo una serie de personajes que no sólo están en las ficciones, sino que pululan a nuestro alrededor y

viven su "combate solitario" (Ribeyro, 1976: 144) en los cuartos de pensión, en el sótano de los ministerios, en las quintas de vecindad, detrás de un escritorio, vistiendo su único terno, con los puños de la camisa deshilachados y el cuello sucio. Personajes como el jubilado de la Municipalidad, el maestro de escuela, el pequeño burócrata, el funcionario público, el empleado del Ministerio de Hacienda, la empleada doméstica, el recogedor de bolas, el criollo, el camionero, la viuda solitaria, el solterón, el tinterillo, y muchos otros. La frase *personaje ribeyreano* ya forma parte de nuestra vida y nos otorga una visión distinta de la realidad.

Sólo en Lima dos vecinos solitarios pueden insultarse como "zamba cochina" y "cholo pulguiento", un marqués buscar los rezagos de un pasado remoto colonial, entablar una relación efímera un camionero con un exquisito conocedor de la cultura greco-latina, heredar una hacienda en Tarma un inmigrante italiano, quebrar un bodeguero, alimentarse de basura unos niños, vivir como la higuierilla una familia, entre muchos otros ejemplos.

Si observamos los tipos humanos más resaltantes en la obra de Ribeyro, notamos una cierta evolución entre el primer y el tercer tomo de *La palabra del mudo*. En los primeros relatos son los marginados sociales, las clases más bajas. Sin embargo, lo constante es la presencia de la clase media, sobre todo, la pequeña burguesía: maestros, policías, empleados, burócratas, comerciantes, bodegueros, acreedores, funcionarios. En el tercer tomo —dejando aparte los relatos de corte autobiográfico—, encontramos la presencia de otro estrato de la clase media: artistas e intelectuales, así como profesionales y hasta un antiguo aristócrata.

El rasgo caracterizador común a todos estos tipos humanos es —como ya dijimos— el de la *marginalidad*. Los personajes ribeyreanos son seres solitarios, generalmente frustra-

dos, que pasan por la vida sin actuar propiamente en ella: es el azar el que genera un encadenamiento de circunstancias que los atrapa y les impide realizar plenamente sus aspiraciones. Ribeyro resaltará este tipo de hombre, burgués y marginal, proponiendo múltiples variantes pero sin caer jamás en lo estereotipado, en el "arquetipo" simplista y carente de individualidad.

Existe, además, un segundo nivel de estructuras significativas, una marea temática profunda que subyace a la mayoría de los relatos de Ribeyro y que constituye una estructura simbólica subyacente. Si pensamos en cifras, de los sesenta y cuatro relatos que integran *La palabra del mudo* estaremos refiriéndonos por lo menos a cuarenta y ocho.

Los temas que mencionaremos a continuación están imbricados unos con otros y se encuentran presentes a través de etapas sucesivas en la estructura profunda de los relatos. Se trata de un *proceso temático* que puede definirse así: el protagonista, generalmente un marginal y solitario "excluido del festín de la vida" ("Una aventura nocturna", T. I: 263), posee una *primera conciencia de sí mismo* al inicio del relato, identidad que no siempre corresponde a lo que realmente es. De pronto, en su existencia rutinaria y sin esperanzas, irrumpe por *azar* una *circunstancia* imprevista que podría cambiar, aunque sea momentáneamente, la vida del personaje principal pero que pone a prueba su identidad. Es aquí cuando se da el *combate solitario* (Ribeyro, loc. cit.) entre el hombre y su circunstancia, un proceso gnoseológico de reconocimiento¹², que permite el desarrollo de la anécdota misma del relato.

12. En la tesis de 1981 aludo a esta parte del proceso de varias maneras, como: "mínimo y sutil proceso de mutación" (p. 122), "transformación gnoseológica" (p. 125), "el paso de la no-conciencia de una realidad a

La identidad puesta en conflicto por la circunstancia azarosa que interrumpe la rutina fatal del protagonista, lo lleva a una lucha que raya en lo sublevante, como en "Gallinazos sin plumas"; en lo patético, como en el caso de "Las botellas y los hombres" y "Una aventura nocturna"; en lo ridículo, como en "Terra incógnita" o "El marqués y los gavilanes"; en lo trágico-farsesco, como en "Tristes querellas en la vieja quinta" o "Alienación"; en lo inverosímil, como en "Silvio en el rosedal".

El resultado del combate solitario es negativo: la circunstancia azarosa se desvanece, nada parece cambiar en la vida del protagonista, excepto una cosa: su identidad, la conciencia de sí mismo que tenía al inicio del relato y que ahora ha variado.

Es decir, en la mayoría de los relatos de Ribeyro se produce una transformación en el nivel del ser y de la percepción, no en el *nivel del hacer*. Al hablar de la estructuración de los hechos en la tragedia griega (García Yebra, capítulo XI, 1974) Aristóteles señala que en ella se produce la transformación de un estado primigenio en otro diferente. Todorov aplica estas nociones al relato contemporáneo y habla de dos tipos básicos de transformación: uno supone un cambio en el nivel de las acciones (relato de organización mitológica) y otro que implica un cambio en el nivel de las intenciones o percepciones del ser (relato de organización gnoseológica). Si no existe transformación no existe relato (Todorov, 1978: 68). En los relatos ribeyreanos observamos un predominio del segundo tipo de transformación: el paso de una percepción incorrecta a una correcta, de un desconocimiento al co-

la conciencia de ella, el paso de un desconocimiento primero a un conocimiento final" (p. 127), etc. Carlos Schwalb, con bastante acierto, nombró a esta parte del proceso "pugna por la identidad" (1984).

nocimiento, de una autoapreciación deficiente a una mayor conciencia de sí mismo, o cualquiera de las formas que pueda adoptar una transformación de estado. Esto no significa que el primer tipo de transformación (la de acción) esté ausente, sino que predomina en ellos la transformación gnoseológica.

En la segunda etapa del proceso temático subyace el concepto ribeyreano de *la circunstancia y el azar como rectores de la vida humana*.

Habíamos dicho que Ribeyro, en la introducción al tercer tomo de *La palabra del mudo*, sugería como título alternativo el de *Cuentos de circunstancias* para los tres primeros tomos, entendida "circunstancia" como una situación en la vida del autor, —Julio Ramón Ribeyro— que daba origen a sus relatos. Tal vez circunstancias como las que él observa y narra en las *Prosas apátridas* hayan servido como punto de partida para sus historias:

Esperando a alguien en la boca del metro veo entrar y salir a cientos de muchachas —empleadas, estudiantes, etc.— y me doy cuenta en ese instante de una de las funciones de la moda (p. 18).

Calvo, obeso, majestuoso, con sus modales llenos de unción, el barredor de la Agencia me da siempre la impresión de un obispo que, a raíz de alguna injusticia, ha sido despojado de sus vestiduras sagradas (p. 11).

Mirando al gato del restaurant: la maravillosa elegancia con que los animales llevan su desnudez (p. 13).

... Con el alemán fascista de la Agencia no me saludo ni cruzo la menor palabra en toda la semana, pero basta que llegue el domingo para que en las horas libres juguemos una partida... (Ribeyro, 1978).

La circunstancia y el azar como gestores de la organización gnoseológica de los relatos de Ribeyro¹³

Pero para comprender el tipo de transformación que se produce en los relatos de Ribeyro, existe otro aspecto de interés en el concepto de circunstancia, aspecto reconocido por Ribeyro en nuestra entrevista. Éste consiste en el reconocimiento de que los cuentos contienen el proceso de mutación mínimo y sutil antes citado, dentro del cual una circunstancia determinada provoca un cambio temporal en la vida rutinaria del personaje principal. En esos relatos, el solitario que ha llevado una vida hermética, encerrada en un mundo propio y a veces mediocre, tropieza con algún suceso circunstancial y fortuito que constituye un cambio, generalmente algo que lo violenta, opuesto a su mundo interior y que pone en entredicho su identidad.

Esta segunda noción de circunstancia, que le propuse en la entrevista del 17 de febrero de 1981 fue admitida públicamente por Julio Ramón en la conferencia tantas veces citada del Banco Continental. Cito el segundo comentario:

Una estudiosa de la Universidad Católica, que hizo una tesis sobre mí, me dijo una vez que el título de este libro (*Cuentos de circunstancias*) no correspondía a lo que yo había querido decir, que no se trataba de cuentos diversos reunidos en un volumen, sino que el título mismo de *Cuentos de circunstancias* respondía a una intención, puesto que, según ella, en cada cuento habría una circunstancia que determinaba la vida del personaje principal, lo cual me pareció una idea suma-

13. Cabrejos, Irene, *ibíd.*, pp. 112-139.



mente sutil y que yo acepto en este momento, con agradecimiento (Ribeyro, 1983 o 1984)¹⁴.

Agradecida, continúo con la exposición de esta estructura temática profunda, tal como figura en la tesis de 1981:

En "Terra incógnita", por ejemplo, el personaje principal se encuentra dentro de una vida apacible y rutinaria: especialista en cultura greco-latina, va de la universidad a su casa (adquirida después de muchos años de ahorro) y de su casa a la del doctor Carcopino. Para el doctor Peñaflores la circunstancia azarosa es su acercamiento a un ámbito totalmente desconocido para él: un barrio de La Victoria, antítesis de su mundo, representado en el coloso-camionero moreno con el cual traba una insólita relación.

Se da la confrontación entre dos universos: el exquisito, erudito, del doctor Álvaro Peñaflores, donde la vida, la realidad de Lima y Latinoamérica en el siglo XX es filtrada a través de héroes y figuras mitológicas, y el mundo del criollo limeño, un camionero, devoto del Señor de los Milagros. Hay una sutil insinuación de homosexualidad¹⁵ por parte del doctor Peñaflores. La aventura termina en nada, el zambo desaparece con la madrugada y el doctor Peñaflores permanece en su residencia que domina la ciudad. Pero —y lo importante está aquí— la sorpresiva circunstancia vivida no lo deja indiferente, pues

14. Poseo la versión grabada de dicha conferencia. Consultar también la entrevista del 17 de febrero de 1981, publicada en *Lienzo* Nº 6, revista de la Universidad de Lima, 1986, pp. 95-101.

15. "Yo no oculto nada en tanto que técnica, que estilo, pero sí oculto en tanto que intención. En un cuento como 'Terra incógnita' he tratado de referirme indirectamente a la homosexualidad del Dr. Peñaflores, a la homosexualidad reprimida pero presente, que esa noche por circunstancias, por una circunstancia, estuvo a punto de realizarse y no se realizó". (Ribeyro, entrevista 17-2-81. *Lienzo* Nº 6, 1986, pp. 100-101).

le permite cobrar una nueva conciencia de sí mismo (se produce, en última instancia, una transformación de índole gnoseológica):

Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad ya extinguida. En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma (p. 15-16).

En el caso de Memo García ("Tristes querellas en la vieja quinta"), el jubilado, solterón, burócrata, ex empleado del Ministerio de Hacienda (p. 28), la circunstancia inesperada es la irrupción en su vida mediocre y tranquila de una viuda, su vecina, con la cual establece una relación de enemistad que llega poco a poco a los límites del absurdo, con agresiones, celadas y desaforados insultos. La viuda muere y Memo se queda más solo que nunca. No se produce un cambio sustancial en las acciones. Lo definitivo (cualitativamente más relevante, sobre todo por ser el resultado final del relato) es la transformación gnoseológica que se produce: Memo queda consciente de su soledad:

Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de Doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños (p. 49).

Con gran claridad se ve la organización gnoseológica en "Silvio en el rosedal", considerado como uno de sus mejores relatos. Para Silvio, la circunstancia de heredar una hacienda

le cae "... como un elefante desde un quinto piso..." (p. 18) y transforma su vida rutinaria y frustrada de pequeño comerciante italiano en Lima, a la par que le abre la posibilidad de expresar –por fin– la exquisita sensibilidad de esteta frustrado que siempre había tenido que ahogar. Esta circunstancia azarosa será el comienzo de una cadena de otras que le permiten una búsqueda singular (búsqueda esencialmente interior) y que culmina en una mayor toma de conciencia personal.

Además de los tres casos mencionados, podríamos encontrar muchos otros relatos que ilustran este *proceso* dentro del cual se produce una primera transformación de la acción, circunstancial y por ello pasajera, pero que redundando luego en una definitiva transformación gnoseológica: así, en "La juventud en la otra ribera" (1969), la circunstancia inesperada es el encuentro del doctor Plácido Huamán con Solange en París, encuentro que traerá un cambio radical en la vida de aquél y que culminará con la muerte. En "El polvo del saber" también es inesperadamente circunstancial el hallazgo, por parte del narrador-protagonista, de la buscada biblioteca del abuelo: "Un condiscípulo de provincia, de quien me hice amigo, me pidió un día que lo acompañara a su casa para preparar un examen. Y para sorpresa mía me condujo hasta la mansión de la calle Washington..." (p. 21) (dicha mansión había sido de su familia). En "Cosas de machos" hace tres años que el capitán Zapata está al frente de la guarnición de Sullana (p. 53), monótonamente solo y aburrido, hasta que la circunstancia de la negativa del teniente Arbulú, venido apenas tres días atrás, a preparar unos cocteles, lo obliga a resucitar y poner en práctica sus viejos códigos del honor machistas, modificando así su existencia por un breve lapso. En "Alienación", es desencadenante para el zambo Roberto la circunstancia de que una "fatídica bola" (p. 66) rueda una tarde hasta su banca

solitaria mientras observa cómo su adorada Queca y otros del barrio jugaban. Las palabras que ella pronuncia: "Yo no juego con zambos" (p. 66) "decidieron su vida" (p. 67). Desde ese día, Roberto se lanza al absurdo y fatal intento de ser gringo.

Veamos también ejemplos de los dos primeros tomos de *La palabra del mudo* en "Las botellas y los hombres" (T. I: 189-201), Luciano, criado sin la figura paterna, retiene a su padre —quien los había abandonado a él y a su madre por borracho y juerguista— en el club que ahora lo acoge como socio y que representa su precario ascenso social por medio de manejos sucios. Después de ocho años, el padre sólo se aparece para pedirle unas "chauchas". Los motivos que impulsan a Luciano a retener al padre que quería sólo tomar el dinero e irse, parecen ser la necesidad de asegurar su identidad ante sí mismo y ante los otros puesta en conflicto desde su niñez por la imagen desastrosa del padre. Para Luciano, es necesario restituir la figura paterna en su interior y terminar así su orfandad, especialmente en un medio donde todos son 'hijos de alguien' (realidad que cobra especial relevancia en una sociedad como la limeña). Cree haberlo logrado cuando, en un momento climático del relato y movido por la euforia del licor y el aparente éxito de su padre ante sus amigos, lo coge de los hombros y lo besa. Pero esta conciencia pasajera que produce en él el retorno circunstancial y azaroso de su progenitor, desaparece cuando el padre lo esquiva y revela delante de todos que su madre se "acostaba con todo el mundo" (p. 200).

El enfrentamiento físico final con el padre y su victoria a golpes de puño sobre él, terminan por destruir simbólicamente la figura paterna, el lazo que aún lo unía a sus raíces. Por un lado, Luciano ve el fin de sus ilusiones, "esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse" (p. 201), pero, por el otro, acaba con su raíz familiar y afirma su identidad. Se ter-

minan el odio y el desconcierto; compasivamente, "arranca su anillo del anular y lo coloca en el meñique del vencido" (ibíd.).

En "Una aventura nocturna" (T. I: 261-268), Aristides es consciente de ser un hombre "excluido del festín de la vida" (p. 261). El salirse de su rutina hace que, circunstancialmente, por azar, tenga el encuentro con la solitaria y astuta dueña de un café: "una noche, desertando de sus lugares preferidos, caminó sin rumbo por las calles de Miraflores" (ibíd.).

La frustración de las expectativas creadas por la abierta coquetería de la mujer —él, que jamás había tenido una aventura—, la humillación a la que lo somete ella burlándose de su ingenuidad para hacerlo guardar las mesas en la terraza, no producen un cambio en su vida, sino ratifican la conciencia que tiene de sí mismo, la pugna por encontrar una nueva identidad termina en fracaso: "Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado" (p. 268).

La circunstancia perturbadora puede remecer al personaje por un tiempo más o menos largo: una noche en el caso de "Terra incógnita" o varios años, como en "Silvio en el rosedal". Se crea la sensación de que el cambio es definitivo, pero el elemento dislocador (el negro que se va, Doña Pancha que muere, Roxana que lo rechaza, el padre que afirma su miseria, la señora que cierra la puerta del café y se retira) desaparece, y el personaje debe regresar a su aislamiento, a su mundo encerrado, a su vida de antes. En una palabra, es la realidad la que se impone con toda su fuerza y ésta es la de la rutina, la soledad, la *frustración*. Pero el personaje no es el mismo, si lo fuera, no habría transformación, y si no la hubiera, no habría relato: la experiencia vivida, la circunstancia perturbadora que pone a prueba su identidad y su pregunta por el

sentido de su propia vida, lo hacen finalmente consciente de su soledad.

Es en este sentido que hablamos de un proceso gnoseológico: estas narraciones marcan el paso *de la no-conciencia de una realidad a la conciencia de ella, el paso de un desconocimiento primero a un conocimiento final*. Se deja abierta la posibilidad de que esto sea considerado positivo o negativo. El personaje no nos da una valoración precisa de su toma de conciencia, tampoco el narrador. Tal vez el único que crece con la experiencia sea Silvio, quien al tocar el violín para nadie, "tuvo la *certeza* de que nunca lo había hecho mejor" (p. 142).

El elemento común a los cuentos que hemos tomado como ejemplo, es que se produce un cambio, una transformación, entre la imagen primigenia que de sí mismos tienen los personajes y la que sucede a la irrupción de la circunstancia que modifica momentáneamente su vida.

Por ejemplo, Memo está bastante conforme consigo mismo antes de su período de enemistad mortal con su nueva vecina:

Y gozaba de esos años póstumos con la conciencia tranquila: había ganado honestamente su vida... (p. 28).

La circunstancia de la llegada de la nueva vecina, para él, la insoportable viuda doña Pancha, cambia esta vida monótona y apacible al entablarse una guerra fría que va creciendo en intensidad hasta convertirse en declarada. El que la pieza esté vacía es un requisito indispensable para que su vida siga transcurriendo "por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad" (p. 28). Memo no soporta la intrusión, pues la presencia de la mujer viene a desbaratar la

minuciosa rutina de unos actos repetidos sin variantes a través de largos años. Sólo cuando ella muere se da cuenta hasta qué punto esta "enemistad íntima" llenaba su existencia, que tendrá que seguir siendo igual a la de antes de la llegada de Doña Pancha, pero ahora con una nueva conciencia personal que lo dejará con una permanente inquietud:

... entredientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños (pp. 48-49).

En el caso de "Terra incógnita", al comienzo del relato estamos ante un hombre que justifica su encierro en los libros con una efigie de sí correspondiente a la de una persona superior, exquisita, para la cual el mundo y lo cotidiano están en un segundo plano: un intelectual, un erudito, un ser no simple capaz de ir más allá de la mera apariencia:

... en la cual creía haber encontrado el refugio ideal para un hombre desapegado de toda ambición temporal, dedicado sólo a los placeres de la inteligencia (p. 5).

Sólo más tarde, una vez terminado el episodio del camiónero, el doctor Peñaflor será plenamente consciente de lo que ya había intuido antes de su exploración por "terra incógnita":

Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad ya extinguida. En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma (p. 16).

En "Silvio en el rosedal" el proceso es más complejo, ya que Silvio es un esteta ("Todo lo que había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso..." [p. 118]) que había sido obligado por su tiránico y prosaico padre a ser un comerciante. La conciencia que él tiene de sí antes de hacerse cargo de la hacienda, antes de la búsqueda del enigma y de su pasión por Roxana, es la de un ser frustrado en sus aspiraciones artísticas y al cual, a los cuarenta años, ya no le queda ninguna salida.

Luego de la destrucción de sus últimas ilusiones en Tarma, Silvio accederá a una nueva imagen de sí mismo. La soledad seguirá ahí, con más fuerza que nunca, pero en ese tiempo habrá aprendido a tocar el violín como un virtuoso: "Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor" (p. 142). El autorreconocimiento de su valor como artista será la nueva conciencia —aunque solitaria— de sí.

En los relatos escritos a partir de 1974 y principalmente contenidos en el tercer tomo de *La palabra del mudo* encontramos otros tipos de transformación gnoseológica: en "La juventud en la otra ribera" no sólo el doctor Plácido Huamán sufre en el transcurso del relato una ilusoria y falsa percepción de sí mismo (piensa que puede volver a ser joven y digno de una aventura como la que le está ocurriendo con Solange), sino que se produce un cambio radical de estado: el paso de la vida a la muerte, y muere no sin antes percibir la verdad sobre sí mismo, reconociendo que ya para él la juventud está definitivamente en la otra ribera. En "El polvo del saber" (1974), la búsqueda de la perdida biblioteca del bisabuelo simboliza la búsqueda de la sabiduría y de una vida —la del bisabuelo— que fue dedicada a ella. La principal pregunta que se formula el lector implícito es: ¿qué es la biblioteca? El muchacho desea confirmar su esperanza real: que lo que a sus ojos aparece como lo más valioso, el saber o el sentido de

una existencia consagrada a alcanzarlo, permanece y no sucumbe. Pero el resultado de su búsqueda es el conocimiento (el re-conocimiento) de que el saber, la sabiduría y la vida no se conservan en los libros o los objetos que poseyeron los muertos cuando vivos:

Un sombrero de Napoleón, en un museo, es ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño (Ribeyro, 1978: 24).

En "Cosas de machos" (1976) la circunstancia de la pelea con el teniente Arbulú es indispensable al capitán Zapata para volver a reconocerse como un hombre 'de verdad', un hombre con autoridad, un 'macho'. "Alienación" (1975) narra un proceso gnoseológico contrario: de autodesconocimiento gradual, de *pérdida de identidad*. Es el paso de una percepción exacta (y odiada) de sí mismo (Roberto López no quiere ser zambo), a una totalmente tergiversada, lo que le acarreará un cambio radical de estado: la muerte. Como en el caso del doctor Plácido Huamán, la percepción errónea de sí mismo acarrea una tragedia. En "La señorita Fabiola" existe un equilibrio entre la organización mitológica y la gnoseológica, ya que la pregunta fundamental es: ¿quién es la señorita Fabiola?, pero, por otro lado, el incidente y la peripecia son importantes para configurarla. Una típica transformación gnoseológica en ese relato es la ocurrida en el interior del propio narrador-personaje dentro de la historia, es decir, homodiegético (Genette, 1980)- quien descubre que Fabiola es la que le ha enseñado de verdad a "escribir" (el narrador se caracteriza a sí mismo como escritor y sugiere implícitamente su identificación con Ribeyro). En "El marqués y los gavilanes" hay varios procesos gnoseológicos: por un lado, la indagación que emprende dicho personaje en torno a los orígenes de los

Gavilán y Aliaga; por otro, la anacrónica percepción de la realidad y de sí mismo que posee don Diego Santos de Molina, percepción errónea que, como en el caso de "La juventud en la otra ribera" y "Alienación", culmina trágicamente: con la locura.

En "Sobre las olas" (1976), el narrador-testigo, extra y homodiegético (Genette, 1980), adquiere una nueva conciencia de lo azaroso de la llegada de la muerte. En "El embarcadero de la esquina" se le revela al lector implícito una verdad que el personaje central (el demente Ángel Devoto) intuye oscuramente: la pureza intacta y la superioridad humana del poeta-loco frente a la bajeza moral de los "caballeros" integrados al sistema (conocimiento del cual quedan excluidos estos últimos). En "Demetrio" (1953, T. III: 109-115), más importante que los eventos fantásticos narrados, es el nuevo conocimiento al que accede el narrador precisamente a causa de ellos: la distinción entre un tiempo interior y un tiempo calendario.

A partir de todo lo anteriormente expuesto, parece cobrar fuerza la hipótesis de que el tipo principal de transformación producida en los relatos ribeyreanos es una de estado, en el nivel del *ser*, más que en el nivel de las acciones (del *hacer*), lo que los ubica como relatos de organización gnoseológica.

La noción ribeyreana del azar como rector de la vida humana

Dentro de esta estructura temática profunda que estamos describiendo, permanece constante la noción ribeyreana "escépticamente optimista" (Ribeyro, 1976: 144) del carácter azaroso de la vida del hombre:

Nuestra vida depende a veces de detalles insignificantes. Por un desperfecto momentáneo del teléfono no recibimos la llamada que esperábamos, al no recibirla, perdemos para siempre el contacto con una persona que nos interesaba, al perderlo nos privamos de una relación capaz de transformarnos, al privarnos de ella desaparece una fuente de gozo, de innovación y de enriquecimiento, al desaparecer clausuramos la única alternativa verdaderamente fecunda que nos ofrecía el mundo, al clausurarse volvemos al punto de partida: la de quien espera la llamada que nunca vendrá (Ribeyro, 1978: 145).

La vida aparece como una cadena de circunstancias, de oportunidades que se pierden o se aprovechan, pero que tienen como rasgo común el ser desencadenantes unas de otras: el profesor que jamás sustentó la tesis y que por ello nunca se atrevió a ejercer ("El profesor suplente"), el doctor en letras que jamás recorrió su ciudad, el violinista que por ser hijo de un prosaico vendedor de pastas nunca desarrolló su vocación. Estas circunstancias producidas por el azar, motivan otras que a su vez generan otras nuevas y así sucesivamente.

En "Silvio en el rosedal", por ejemplo, Ribeyro hace mención explícita a través de la instancia narrativa de lo que para él es el carácter circunstancial y azaroso de la vida humana al hablar de aquel violinista "genial" que toca con Silvio el concierto para dos violines de Bach y que hubiera alcanzado reconocimiento si no fuera por el azar que trazó su destino:

Felizmente, como a veces ocurre en la provincia, había un violinista oscuro, que tocaba en misas, entierros y matrimonios y que era músico y ejecutante genial, a quien el hecho de medir un metro treinta de estatura y haber vivido siempre en un pueblo serrano lo habían sustraído a la admiración universal (p. 132).

Todo ello hace que la existencia del hombre sea vista por Ribeyro como una posibilidad entre otras muchas que fueron frustradas porque aquella primera circunstancia generadora, azarosa, no se dio:

Somos un instrumento dotado de muchas cuerdas, pero generalmente nos morimos sin que hayan sido pulsadas todas. Así nunca sabremos qué música era la que guardábamos. Nos faltó el amor, la amistad, el viaje, el libro, la ciudad, capaz de hacer vibrar la polifonía en nosotros oculta. Dimos siempre la misma nota (Ribeyro, 1978: 110).

De todo lo anteriormente dicho, pareciera deducirse que el fatalismo y la negatividad, que con frecuencia asoman en las reflexiones de Ribeyro sobre la condición humana, encuentran su exacto correlato en los mundos ficcionales creados por él: en ellos deambulan personajes dominados por el azar y las circunstancias, y que se frustran en sus aspiraciones. El sinsentido parece acompañarlos, hagan lo que hagan. Sus esfuerzos parecen inútiles, la finalidad de sus actos, oscura.

Sin embargo, Ribeyro reconoce ciertos valores en los mismos fortuitos hechos cotidianos: tal vez en el acto azaroso aparentemente banal esté lo valioso y fundamental de la existencia humana:

(...) Quizás nuestros únicos actos valiosos y fecundos han sido las palabras tiernas que alguna vez pronunciamos, algún gesto de arrojo que tuvimos, alguna caricia distraída, las horas empleadas en leer o escribir un libro. Y nada más (Ribeyro, 1978: 143).

Pero, por otro lado, Ribeyro tiene fe en la actividad creadora, en la permanencia de la obra humana. El escribir una

página dota de sentido a su día. El espíritu del hombre perdura, y perdura en su acto de creación:

... rara vez visito la 'casa del artista', se trate de Balzac, Beethoven o Rubens y prefiero la compañía de sus libros, melodías o pinturas... Nada más angustioso por ello que ver el sillón de Voltaire, la tabaquera de Bach o el pincel de Leonardo. Cosas deshabitadas. El espíritu pasó por allí, pero solamente pasó, para instalarse en la obra (Ribeyro, 1978: 116).

La circunstancia y el azar son para Ribeyro, es cierto, motores de la existencia del hombre, pero ello no implica una negación de todos los valores de la vida: el escritor afirma la validez de su propia actividad, de su propia existencia, al seguir escribiendo; y otro tanto ocurre con las demás actividades humanas.

Escepticismo optimista en Julio Ramón Ribeyro¹⁶

En los relatos —entendidos como los enunciados de un narrador en una situación determinada— no vemos directamente los sucesos, sino la visión que de ellos tiene quien los narra. Esto podría considerarse simple cuestión de modo narrativo (Genette, 1980: 161-211), pero no es sólo esto a lo que nos referimos: en la manera de presentar los hechos hay también una valoración por parte del sujeto de la enunciación, sea ésta implícita o explícita. Estas valoraciones, estas tomas de posición, son las que Todorov (1972: 185) considera como parte del "nivel apreciativo" de un relato:

16. Cabrejos, Irene, *ibid.*, pp. 140-156.

Hay, sin embargo, un lugar donde pareciera que nos aproximamos lo suficiente a esta imagen [del narrador]: podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa (Todorov, 1972: 185).

Si bien Todorov no lo menciona explícitamente, a través de su reflexión se intuye la distinción autor implícito/narrador (Booth, 1961: 161-211). Así como distinguimos hombre de narrador, también se podría aceptar como válida la distinción autor implícito/narrador. Este autor implícito es quien emite juicios y valoraciones, quien presenta el mundo constituido en la ficción a partir de cierta cosmovisión particular, quien lo organiza de acuerdo con su sistema perceptivo y valorativo. Esta instancia —que en la novela moderna tiende a desaparecer— hace comentarios y reflexiones como los siguientes: "Pero, como es sabido, nada en esta vida está ganado ni adquirido. En el recodo más dulce e inocente de nuestro camino puede haber un áspid escondido..." ("Tristes querellas..."); "Las decepciones, en general, nadie las aguanta, se echan al saco del olvido, se tergiversan sus causas, se convierten en motivo de irrisión y hasta en tema de composición literaria..." ("Alienación", p. 69); o, por último: "Pero nadie está libre de las celadas ni de las chanzas de la vida" ("La señorita Fabiola", T. III: 85).

El mundo del autor implícito es el "mundo comentado" de Weinrich (1969: 61-94). Por otro lado, muchas veces se confunde con el narrador, pues —especialmente a partir de la novela moderna— sólo habla a través del narrador (Tacca, 1978: 38).

Distinguir los límites entre autor implícito y narrador no siempre resulta tarea fácil. Puede estar presente explícita o

implícitamente como organizador del mundo ficcional. El afán de objetividad de la novela realista tiende a ocultarlo por completo, si bien no se alcanza —no es posible— un grado absoluto de objetividad. Como señala Oscar Tacca (1978, 39-40), un juicio apreciativo puede ser una evidente valoración del autor implícito, pero aún un enunciado como: "Memo ocupó desde el comienzo y *para siempre* un departamento al fondo de la quinta" ("Tristes querellas...", p. 28), ¿no constituye una presentación del mundo ficcional que implica una valoración del mismo? El autor implícito es la conciencia perceptiva que en *última instancia* organiza el mundo ficcional. Esta entidad individual puede ser reconocida e interpretada, con lo que penetramos al ámbito de una *cosmovisión*.

En lo que sigue, nos ocuparemos de una de las características de la conciencia que organiza el mundo representado en la ficción ribeyreana y que ha sido continuamente puesta de relieve: la negatividad y el vacío existenciales que parecen desprenderse de la mayoría de los relatos (sobre todo de los escritos entre 1953 y 1973). Hablaremos de una *cosmovisión escéptico-optimista* postulada teóricamente por el propio Ribeyro y que a nuestro entender queda magníficamente ejemplificada en un relato de 1977: "Silvio en el rosedal".

La cosmovisión escéptico-optimista de Ribeyro

La conciencia perceptiva que organiza los mundos ficcionales de la narrativa ribeyreana se presenta como espectadora escéptica y amablemente irónica de lo cotidiano, lo circunstancial, del hombre y su historia. Mucho se ha insistido sobre el nihilismo existencial de Julio Ramón Ribeyro.

Que la visión ribeyreana de la vida está tamizada de un cierto escepticismo o, tal vez, de una resignada fatiga, es un

hecho que no se puede negar en términos absolutos. Pero quisiéramos disminuir la fuerza de tal afirmación añadiendo que, precisamente a partir de los cuentos publicados en el tercer tomo, se observa que el uso cada vez más frecuente y sistemático de la ironía y del humor con el que son presentados los hechos y personajes, atenúa la radicalidad de su pesimismo.

Tal vez resulte significativa a este respecto la última prosa de *Prosas apátridas aumentadas* de la edición de 1978, precisamente por el lugar que ocupa en el libro:

Me despierto a veces minado por la duda y me digo que todo lo que he escrito es falso. La vida es hermosa, el amor un manantial de gozo, las palabras tan ciertas como las cosas, nuestro pensamiento diáfano, el mundo inteligible, lo que hagamos, útil, la gran aventura, el ser. Nada en consecuencia será desperdicio: el fusilado no murió en vano, valía la pena que el tenor cantara ese bolero, el crepúsculo fugaz enriqueció a un contemplativo, no perdió su tiempo el adolescente que escribió un soneto, no importa que el pintor no vendiera su cuadro, loado sea el curso que dictó el profesor de provincia, (...) la catedral de Chartres no podrá ser destruida ni por su propia destrucción. Cada persona, cada hecho, es el nudo necesario al esplendor de la tapicería. Todo se inscribe en el haber del libro de cuentas de la vida (p. 155).

La visión que se desprende de los relatos ribeyreanos no es la de un fatalismo trágico. Es escéptica por cuanto los actos no conducen a ningún cambio en la vida del protagonista o no otorgan respuestas definitivas, pero es optimista en cuanto tampoco se postula el sinsentido total: los actos sin finalidad aparente pueden tener un sentido a primera vista inaprehensible. Ribeyro no da respuestas, observa desde un prisma personal; la ironía amable de su mirada lo hace escéptico

pero no nihilista. La siguiente reflexión resulta muy esclarecedora para el mejor entendimiento del concepto de "escéptico optimista":

En todo autor hay un *parti pris* declarado u oculto. El mío me parece que está implícito en la mayoría de mis cuentos y por razones quizás más temperamentales que ideológicas: inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad. En una palabra, pesimismo. La palabra tal vez es exagerada. Yo no me considero realmente como un pesimista, sino como un escéptico optimista. Lo que puede parecer contradictorio. Esta especie, más numerosa de lo que se cree, conserva cierta esperanza secreta en que las cosas tal vez se arreglen, en que todo no puede ir para mal en este mundo, en que el hombre, a fuerza de padecer y de 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 encontrarla (Ribeyro, 1976: 144).

Una muestra de este escepticismo optimista la encontramos en "Silvio en el rosedal". Este cuento representa, como el autor nos dijo (entrevista 17-2-81), una alegoría de la búsqueda del artista en general. No es Silvio un alter-ego de Ribeyro como escritor, pero sí un símbolo de lo que podría representar el acto de escribir en cuanto forma de creación.

La singularidad de Silvio es recalcada en varias ocasiones a lo largo del cuento. Su madre, "mujer delicadísima" (p. 119), le pagaba, cuando viva, las clases de violín. Su espíritu observador y contemplativo se traduce en su "gusto por la soledad, la indagación y el sueño" (p. 119).

A la muerte de su padre, hereda una hacienda en Tarma. La idea de romper una rutina le rebela, pero al ver la hacienda tarmeña "quedó impresionado por la belleza de su propiedad" (p. 119). Se dedica con prolijidad y detenimiento a observarlo todo con la mirada del esteta oculto que quiere descifrar las formas, penetrar los sentidos velados de las cosas.

Luego de esta exaltación inicial vuelve a caer en la rutina, hasta que un día siente un extraño malestar: la insatisfacción de no estar haciendo nada más que durar. Busca una respuesta. Será el inicio de su búsqueda para "... acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad" (p. 124). Este es el prólogo. Una tarde comienza a descubrir lo que él cree serán indicios de un enigma: un orden oculto en el rosedal de la hacienda. Su tendencia a la indagación y a la búsqueda se despierta en él. Cree que ese orden oculto contiene un mensaje que es necesario descifrar y que le dará la llave del verdadero conocimiento. Se lanza a una búsqueda frenética y alucinada de ese misterio, de la respuesta al enigma oculto. Lo único que saca en claro son tres letras: SER.

Una de las respuestas que le sugiere la palabra, entre muchas otras disparatadas, es la de *ser*, la de constituirse como persona. Y resucita sus viejas aspiraciones: ser un violinista famoso capaz de tocar ante un auditorio arrebatado. Se dedica a un trabajo disciplinado e intenso y como muestra de su habilidad, "En un par de meses, a razón de cinco o seis horas diarias, alcanzó una habilísima digitación y meses después ejecutaba ya solos y sonatas con una rara virtuosidad" (p. 131).

Conoce a Rómulo Cárdenas, "músico y ejecutante genial" que jamás alcanzaría reconocimiento universal. Los dos preparan el concierto para dos violines de Juan Sebastián Bach, aspiración que sólo podrá realizar debido a la circunstancia fortuita y azarosa de haber encontrado otro violinista en Tarma.

Para el concierto al que Silvio invita a cien personas, sólo asisten doce. Este fue inolvidable aunque el viento se lo llevara para siempre, sin quedar en la memoria de los hombres para quienes fuera ejecutado: "Era evidente que les había pasado por las narices *un becho artístico de valor universal* sin que se diesen cuenta" (p. 133).

Es otra circunstancia azarosa la que lo pone en camino a una nueva respuesta: la llegada de su sobrina Roxana Elena Settembrini y su madre desde Italia. Queda perdidamente enamorado de la extraordinaria belleza de la joven, más aún al descubrir que ella podría ser la clave, la respuesta que tanto había buscado, pues sus iniciales son precisamente RES. Se erige en maestro de su sobrina, quiere que ella acceda también a la clave del conocimiento, para lo cual la joven necesita sensibilizarse, purificarse interiormente, iniciarse en una senda de superación personal. Su belleza ya es un primer paso, sólo falta la renovación interior. Ella no puede responder a sus expectativas debido a sus quince años y a los cincuenta de Silvio.

El fracaso y la frustración no se hacen esperar: la belleza de Roxana la integra fácilmente al mundo de Tarma y de sus dieciséis años, donde Silvio ve cómo guapos jóvenes se la llevan para siempre. Violín en mano, sube al minarete desde donde se ve el jardín. A la luz de los fuegos artificiales comprueba que no hay tal mensaje oculto: "En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco" (p. 142). Improvisa una nueva hipótesis, pero ésta "... no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. *Y al bacerlo se sintió sereno, soberano*" (p. 142). Tal vez no se encuentre la verdad, tal vez y a pesar de la búsqueda la respuesta no es definitiva para él (escepticismo), pero esta certeza (que a la postre es definitiva para Silvio) lo llevará al autorreconocimiento, a una más alta autoestima, a la conciencia del sentido,

del valor de su búsqueda personal. Y si bien fracasa en el amor y no es reconocido por otros, si bien la soledad parece dominarlo hasta el fin de sus días, "Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor" (p. 142).

A través de "Silvio en el rosedal", de alguna manera Ribeyro rompe con esa "negatividad extrema" (Losada, 1975: 271-272) al afirmar la validez de la creación artística y el sentido —si no del hallazgo de una respuesta que no encuentra— de la búsqueda de esa respuesta. Se considera que existe una validez intrínseca en el mismo hecho de la búsqueda, más allá de que tenga resultado o no. El camino está en mantener la ilusión de la búsqueda. El mismo Ribeyro declaró en la entrevista citada, que en la época en que escribió "Silvio..." había estado muy interesado en la alquimia (cfr. Ribeyro, 1980: 20-27). Sostiene que uno de los principios de la alquimia teórica dice que "... el resultado final, el hecho de encontrar la piedra filosofal no interesa, lo que interesa es el itinerario para llegar a esta piedra filosofal" (entrevista, *ibíd.*).

Transformar en oro el metal vil era uno de los objetivos de la alquimia operativa (Ribeyro, *ibíd.*: 21). Silvio quiere transformarse a sí mismo alcanzando "un estado de pureza espiritual que nos sublima y nos acerca a la verdad o a la divinidad" (Ribeyro, *ibíd.*: 22). A Silvio la búsqueda lo lleva a profundizar su nivel de conciencia y de alguna manera lo ha conducido a cierta realización: "Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y *tuvo la certeza* de que nunca lo había hecho mejor" (p. 142).

Nos dijo Julio Ramón en aquella entrevista que "Silvio en el rosedal constituía una "... alegoría de la situación del artista auténtico, para el cual el reconocimiento, la consideración, la

fama, la gloria, el público, a la postre se le revelan secundarios y en el fondo la única satisfacción que tiene es la del propio juicio, el propio criterio”.

Cuando Silvio toca “para nadie” (p. 142) y reconoce que nunca lo ha hecho mejor, no se está aludiendo a un fracaso en términos absolutos, puesto que “la admiración universal” (p. 131) depende de factores extrínsecos a la calidad del artista mismo. Sostiene Ribeyro en la entrevista que la actitud de autorreconocimiento a pesar del olvido, puede ser interpretada como una “actitud egoísta o de desentendimiento de los demás, pero también (...) como una forma suprema de la sabiduría y de la experiencia”. Silvio se reconoce ante sí mismo, ha sido capaz de una búsqueda que en sí tiene sentido y la soledad es un fracaso de otro tipo. He aquí lo que queríamos calificar —como el mismo Ribeyro lo hace— de “escepticismo optimista”.

De negar el sentido de toda actividad humana y la validez de cualquier empresa, su propia actividad como escritor no pasaría para él de “gesticulaciones sin causa ni finalidad” (Ribeyro, 1978: 5). Julio Ramón encontraba que la actividad del escritor dotaba de significación a sus días y que su obra constituye una manera de permanencia “de días que no merecerían figurar en la memoria de nadie” (1978: 123) pero que, gracias a la escritura, figurarán:

Mi gato negro y yo, en esta noche lluviosa de verano. La pieza silenciosa. Uno que otro carro se desliza por la calzada húmeda. El harrio duerme, pero mi gato y yo velamos, nos resistimos a dar por concluida la jornada, sin haber hecho nada, al menos yo, que la justifique, que la dote de significación y la diferencie de otras, igualmente parsimoniosas y vacías. Quizás por eso escribo páginas como ésta, para dejar señales, pequeñas trazas de días que no merecerían figurar en la me-

moria de nadie. En cada una de las letras que escribo está enhebrado mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra (Ribeyro, 1978: 123).

Para Silvio, la búsqueda del mensaje escondido en el rosedal le ha permitido encontrar su propio camino, que es tocar solo en la torre. Es una búsqueda que al final no da resultado, pero que le ha permitido vivir. Tal vez como Silvio y su búsqueda, el resultado final no interese, sino el itinerario para llegar hasta la piedra filosofal. Las prosas precedentes afirman, de manera explícita, lo que Ribeyro piensa de su propio ejercicio creador: éste trascenderá, quedará instalado en su propia obra, ¿para qué?, ¿para quiénes?, su respuesta no es definitiva, pero la vida, la existencia y, sobre todo, la búsqueda, tienen un sentido en sí mismas.

De Julio Ramón Ribeyro podemos decir que ha tocado solo en la torre, pero no para nadie, sino para muchos.

Bibliografía

- Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Bakhtine, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Cabrejos, I. "Teoría y praxis de la ficción narrativa en Julio Ramón Ribeyro". Tesis (incluye entrevista con Julio Ramón Ribeyro del 17-2-81). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 265 pp. + XII, 1981.
- . "Entrevista con Julio Ramón Ribeyro", en *Lienzo* Nº 6. Lima: Universidad de Lima, 1986.
- . "Las tentaciones del lector", en *Quehacer* Nº 81. Lima: Desco, enero-febrero, 1993.
- . "La obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro: temática y evolución", en *Punto de Equilibrio*. Lima: Universidad del Pacífico, mayo de 1995.
- García Yebra, V. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.
- Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

- Higgins, J. *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1991.
- Losada, A. "Julio Ramón Ribeyro. La creación como existencia marginal y el subjetivismo negativo", en *Creación y Praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, pp. 83-94.
- Lotman, Y.M. *Estructura del texto artístico.* Madrid: Itsmo, 1970, pp. 123-135.
- Márquez y Ferreira, editores *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996.
- Martínez Bonati, F. "El acto de escribir ficciones", en *Dispositio*, III, Nº 7-8, 1978, pp. 137-144.
- . "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", en *Dispositio* V-VI, Nº 15-16, 1980-81, 1-18.
- Oviedo, J.M. "Soledad y frustración de una sociedad", en *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima: 10 de mayo, 1964.
- Reisz de Rivarola, S. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en *Lexis* III, Nº 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979, pp. 99-170.

- , "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios", en *Lexis*, V, Nº 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1981a.
- , "Texto literario. Texto poético. Texto lírico. Elementos para una tipología", en *Lexis* V, Nº 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1981b.
- , "Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica", en *Lexis* VI, Nº 2, 1982.
- , *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1986.
- Ribeyro, J. R. *La palabra del mudo*. Tomos I y II, Lima: Milla Batres, 1973.
- , *Crónica de San Gabriel*, Lima: Milla Batres, 1975.
- , *La caza sutil*. Lima: Milla Batres, 1976.
- , *La palabra del mudo*. Tomo III. Lima: Milla Batres, 1977.
- , *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Batres, 1978.
- , "La alquimia, hoy", en *Cielo Abierto* III, Nº 7, 1980.
- , *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico, 1989.
- , *La tentación del fracaso*. Tomo I. Lima: Jaime Campodónico, 1992.
- , *La palabra del mudo*. Tomo IV. Lima: Milla Batres, 1992.

- , *Cartas a Juan Antonio*. Lima: Jaime Campodónico, 1996.
- Rodríguez Marín, F. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica. Madrid: 1948.
- Searle, J.R. "The Logical Status of Fictional Discourse", en *New Literary History* VI, 1975, pp. 319-332.
- Tacca, O. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978, 205 pp.
- Todorov, T. "Las categorías del relato literario", en Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 155-193.
- , "Les deux principes du récit", en *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
- Weinrich, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1968.