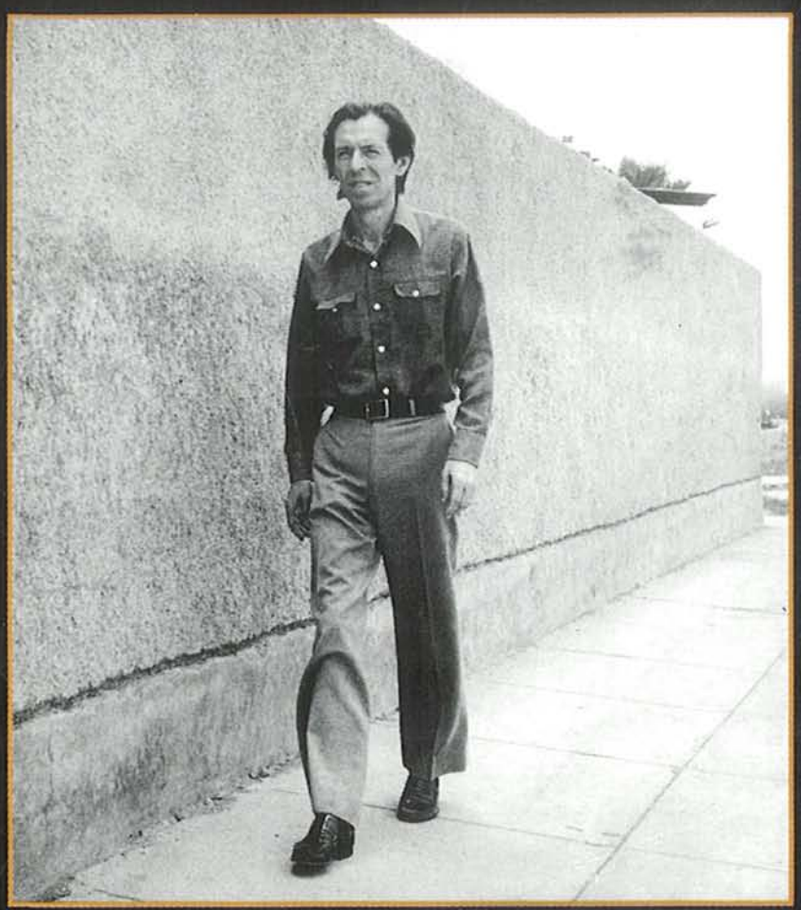
Julio en el Rosedal
Memoria de una escritura



Crisanto Pérez Esáin
Víctor Palacios Cruz
editores

UNIVERSIDAD DE PIURA
2008

Víctor Palacios Cruz y Crisanto Pérez Esáin presentan en este volumen las ponencias de las Jornadas universitarias realizadas en Piura, a fines de 2004, en homenaje a Julio Ramón Ribeyro, acompañadas de testimonios familiares y una significativa conferencia pronunciada por el propio escritor en 1984. El volumen se completa con las valiosas contribuciones de César Ferreira y Ángel Esteban.

Son lecturas hechas "desde el calor de la amistad que se teje palabra a palabra", que, sin pretender una descripción total de la obra ribeyriana, ofrecen un conjunto de interpretaciones diversas en torno a un escritor que declara no tener ninguna poética, sino una profunda vocación por la literatura. Un excelente narrador que refleja como nadie una humanidad anhelante de dignidad y sentido, junto a un particular escepticismo en que no faltan, también en sus sugerentes meditaciones, "destellos de certidumbre y esperanza".

JULIO EN EL ROSEDAL
Memoria de una escritura

JULIO EN EL ROSEDAL
Memoria de una escritura

Crisanto Pérez Esáin
Víctor Hugo Palacios (eds.)

2008

UNIVERSIDAD DE PIURA
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Cuadernos de Humanidades N° 15

www.cchh.udep.edu.pe/cuadernosdehumanidades

ISBN: 978-9972-48-121-5
ISSN: 1607-4076
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°: 2008-11970.

Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura / Crisanto Pérez Esáin, Víctor Palacios Cruz. Universidad de Piura. Facultad de Ciencias y Humanidades. Departamento de Humanidades, 2008. 202 p. (Cuadernos de Humanidades, 15)

NARRATIVA / PERÚ / SIGLO XX / MEMORIA / CRÍTICA LITERARIA.

Director de publicaciones: Carlos Arrizabalaga

Arte, diseño y diagramación: Karla Fernández Viera

Pedidos a
Librería Universitaria
Teléfono: 005173 284500 - anexo 5491

UNIVERSIDAD DE PIURA
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Humanidades
Apartado Postal 353
www.udep.edu.pe

Impreso en Perú

Printed in Perú

ÍNDICE

Introducción IX

1. Ribeyro: el escritor en su telaraña.
   Manuel Prendes 1

2. Reordenando el caos: las manos como elemento estructurador en los cuentos de Ribeyro.
   Ángel Esteban 17

3. Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo.
   Crisanto Pérez Esáin . 43

4. Ribeyro: la mirada y la palabra. La escritura como comprensión de la vida.
   Víctor Palacios Cruz 61

5. Lo trágico y lo cómico en Julio Ramón Ribeyro.
   Jorge Coaguila 81

6. Cuando Julio Ramón hace reír (el humor en Relatos santacrucinos y «Solo para fumadores» y «Ausente por tiempo indefinido»).
   Irene Cabrejos de Kossuth 87

7. Imágenes de Europa en la obra de Julio Ramón Ribeyro.
   César Ferreira 107

8. La degradación humana en el cuento «Los gallinazos sin plumas».
   Nazaret Solís Mendoza 119

9. «Tristes querellas en la vieja quinta». Una lectura espacial.
   Fabiola Bazán Navarro 131

10. El narrador en Crónica de San Gabriel.
Óscar Omar Terrones Juárez 141

11. Ludo Tótem: un geniecillo nada dominical.
Janet Parra Domínguez 159

12. Vida cotidiana de un escritor. Un testimonio personal sobre Julio Ramón Ribeyro.
Juan Ramón Ribeyro .171

13. Entre bombazos del terror y de la gloria.
Gonzalo de la Puente Ribeyro 183

14. Julio Ramón Ribeyro en el Banco Continental.
Julio Ramón Ribeyro 189

PRÓLOGO

A nada que pasemos unas cuantas tardes leyendo *La tentación del fracaso*, el diario del escritor, nos daremos cuenta de la importancia que la escritura fue teniendo en la forma de ser de Julio Ramón Ribeyro. Como sostiene Botth, "vivir con una tarea creativa tanto tiempo" –toda una vida en el caso del escritor miraflorino– "como el que se requiere para realizarla significa que uno tiende a convertirse en la obra".[1] Tal como Montaigne declara al concluir sus *Ensayos*, "no he hecho mi Libro más de lo que mi Libro me ha hecho a mí", el propio Ribeyro, concienzudo lector del ensayista francés, confirma que "escribir es inventar un autor a la medida de nuestro gusto", y no sólo porque, según añade, "muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos", sino porque, en el fondo, no nos queda a los lectores sino conocer al autor por medio de las cuotas que de sí mismo va dejando, con su obra, en cada uno de nosotros.

Por cierto, comenzar diciendo que ya han pasado más diez años desde la muerte de este escritor, para muchos preferido, estimado y al que le debemos la gratitud de habernos enseñado a leer un poco mejor con su prosa tersa y profunda, es casi un ejercicio de Perogrullo, pues el tiempo seguirá pasando y con los días tal afirmación perderá toda exactitud. Sin embargo, quizás porque el hombre necesita fechas que le recuerden lo rápido que se va el tiempo, muchas de las participaciones que componen este libro se gestaron al ver la necesidad de hacer algo desde Piura para recordar el tiempo que había transcurrido desde que la muerte pusiera punto final a la creación ribeyriana. El evento pasó. Hubo quien hubiera querido estar entre nosotros y no pudo, pero todos consideramos interesante fijar las palabras que escuchamos negro sobre blanco, para que por medio de estas páginas pudiéramos salvar los obstáculos que impidieron un encuentro

---

[1] Ver Booth, Wayne C., *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, 133.

total. "Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo",[2] sostiene Blanchot, y éste ha sido quizás uno de los motivos de este libro: lograr fundir en el único tiempo de su lectura los muchos tiempos en que todas estas voces han sido consignadas.

Leer es descubrir un autor a la medida de nuestras lecturas, podríamos decir, parafraseando al propio Ribeyro. Quizás por ello se seguirá pensando sobre sus libros en las aulas de los colegios, los foros universitarios, los cafés, las calles o sobre el colchón o el sofá, escenarios preferidos por muchos para la lectura nocturna. Se seguirá escribiendo y publicando, sabiendo que el término exacto para cifrar el sentido de las "palabras del mudo" jamás será encontrado y que cada uno de sus lectores poseemos y llevamos por las calles que tal vez él mismo caminó, una versión de Ribeyro, de su mundo y de su obra, propia y secreta a la medida de cada cual.

En este volumen ofrecemos unas cuantas lecturas, hechas no sólo desde el calor de Piura, sino también desde el calor de la amistad que se teje palabra a palabra entre este autor y todos nosotros. Algunos han querido resaltar la importancia de sus novelas; otros se han centrado en sus cuentos; los hay que han querido descomponer el poder de sus manos, de su mirada, de sus pasos por Europa o las huellas de quienes le precedieron. En el fondo, todos lo hemos hecho como un ejercicio de gratitud, sabiendo que sus lecturas han trazado una ruta en nuestro pensamiento, una forma especial de afrontar la realidad, interpretarla, leerla, desentrañarla, o de reconocer con total honestidad que jamás la comprenderemos.

La mayoría de estos trabajos surgió de un homenaje organizado por la Facultad de Ciencias y Humanidades de la Universidad de Piura, a fines de 2004, por iniciativa y bajo la coordinación de los profesores Víctor Palacios Cruz y Crisanto Pérez Esáin. Por entonces, el destacado periodista Jorge Coaguila, autor de indispensables ediciones de entrevistas a Ribeyro; el propio Crisanto Pérez, quien ha publicado *Los trazos en el espejo. Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro;* Manuel Prendes, especialista en literatura latinoamericana; Irene Cabrejos, profesora de literatura en Lima y reconocida estudiosa de Ribeyro; Juan Ramón Ribeyro, sobrino del homenajeado y empeñoso custodio de su legado; y Víctor Palacios, profesor de filosofía en la Universidad de Piura; aportaron no sólo sus calidades académicas sino también algo de pasión al recorrer la producción ribeyriana a lo largo de distintos y complementarios caminos. A ellos se sumaron las contribuciones igualmente valiosas de los profesores piuranos Óscar Terrones, Janet Parra, Fabiola Bazán y Nazaret Solís.

---

[2] Ver Blanchot, M., *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, 23.

Lo obtenido ya constituía una publicación interesante por sí misma que, no obstante, fue enriquecida con la complicidad de prestigiosos críticos literarios que se sumaron al proyecto: Ángel Esteban y César Ferreira, ambos involucrados en otras iniciativas ribeyrianas. Su generosidad, que tanto agradecemos, ha añadido sin duda una ponderación notable a esta publicación. También, en una suerte de convocatoria de la amistad y el talento, recibimos el testimonio personal de Gonzalo de la Puente, hijo de Mercedes Ribeyro, hermana del escritor y protagonista de algunos pasajes de su narrativa. Como se diría en la terminología discográfica, el *bonus track* lo facilitó Jorge Coaguila, con una conferencia inédita que diera Julio Ramón Ribeyro en Lima en abril de 1984, y en la que hace una retrospectiva de su propia trayectoria literaria.

Muchos son los lugares por los que el autor de *La palabra del mudo* paseó su delgada figura a lo largo de su vida, tanto en el Perú como en Europa. De hecho, para muchos de nosotros, las calles del barrio latino de París siempre serán confusas y retorcidas, como las describe el narrador de «Papeles pintados», mientras es testigo de las alocadas ocurrencias de Carmen; los rosedales tarmeños poseerán un sentido secreto que habrá que descifrar y la mejor playa será siempre la que guarde nuestra imaginación. Sin embargo, la geografía de un escritor no sólo se configura con los lugares a los que lleva a sus lectores, sino que los espacios desde los que lo leemos se incorporan a su mundo. Por eso, hemos querido que Piura sea también parada y fonda de sus lecturas, y aparezca en el mapa trazado por quienes lo leemos.

Esta compilación, desde luego, ratifica la diversa y consistente fructificación del *corpus* ribeyriano. Valió la pena, pues seguimos leyéndolo y estudiándolo. Ya es llamativo sólo el incalculable e inaudible efecto de su lectura en la privacidad de los lectores de todas partes, siempre entrañable en cada confidencia conocida. Como enseña el mismo arte del narrador, el que cuenta la historia conoce el final del itinerario que sus personajes necesariamente ignoran, envueltos en las brumas de cada recodo y en la tensión de cada encrucijada. Como en la vida misma. Ribeyro, sofocado a veces por las vacilaciones sobre el futuro de su esfuerzo, no podía anticiparse al dibujo finalmente trazado por el conjunto de sus pasos. Salvo en los homenajes públicos y los reconocimientos callejeros de sus últimos años, especialmente dentro del Perú, tardíos como en sus cuentos, pero consoladores sin duda en la partida. Silvio, en uno de sus relatos más celebrados, no descifró nunca los signos del rosedal de la hacienda que administraba y abandonó toda búsqueda en la ejecución solitaria del violín.

Es decir, en la dedicación al arte. Hizo bien. Ribeyro quiso mirar algo más allá, pero renunció. Y siguió escribiendo.

Como dice Ángel Esteban a su turno en este libro, el escepticismo que se atribuye a Ribeyro, y que el mismo escritor admite, tiene contrastes no escasos con destellos de certidumbre y esperanza a lo largo de sus relatos y meditaciones. Cómo olvidar el cierre de *Prosas apátridas (completas)*, libro atípico en la literatura peruana, que se abre y despliega a menudo entre declaraciones de angustia y esterilidad en la búsqueda de alguna luz vital: "La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro". La consecución no está asegurada, pero quizá no importe, pues el camino mismo es toda meta. Quizá no haya la paz de una conquista plena al final de la mirada o la escritura, pero escribir y andar habrá valido la pena.

"Me despierto a veces minado por la duda y me digo que todo lo que he escrito es falso –comenta en otra de aquellas *Prosas*–. 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 del 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, los manifestantes a quienes dispersó la policía transformaron el mundo, el guiso que me comí en el restaurante del pueblo es tan memorable como el teorema de Pitágoras, la catedral de Chartres no podrá ser destruida ni por su 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."

En consecuencia, ninguno de los textos que aquí presentamos promete lo imposible: una aprehensión completa y definitiva. Apenas ensayos o "caminos de bosque", como diría Heidegger; recorridos fragmentarios pero irrepetibles, donde se combina la responsabilidad del rigor con la imprevisibilidad de la intuición. En cada momento el pensamiento comienza de nuevo. Cada conclusión es apenas un punto de partida. Lo que se aviene perfectamente, creemos, con el disperso talante del espíritu ribeyriano. Lo que se ajusta, asimismo, al carácter artístico de una obra que no puede desecarse en las clasificaciones o los esquemas racionales.

Escribir y leer sobre Ribeyro sólo puede tener un destino: leerlo de nuevo. Importan las ideas, pero sobre todo la vida y el humano que somos cada uno. Así, la crítica literaria ha de renunciar a toda opacidad para servir

sólo de señal de tránsito que, ante todo, conduzca a la obra del escritor. Eso sí, para leerla de una forma nueva que sólo el lector podrá decidir. La ilusión de estas páginas es, precisamente, agregar algo a la relación personal de cada lector con los cuentos, las novelas y la prosa del autor de *La palabra del mudo*. Al fin y al cabo, no se trata sino del gesto organizado, editorial, de compartir las lecturas que nos gustan.

Por medio de la escritura, en suma, la palabra se erige en restañadora de las heridas causadas por el sentimiento de carencia. Se transforma así la ausencia real en presencia escrita, la falta de sentido de la realidad en el orden interno de la palabra, la distancia entre dos mundos, el de los presentes y el de los ausentes, en la cercanía posible. El recuerdo evocador se convierte en invocación, y gracias a la memoria el pasado se vierte en el presente. Como última y definitiva consecuencia, el límite temporal más insalvable, la muerte, se ve superado gracias al valor eternizante de lo fijado gráficamente en el papel.

Víctor Palacios Cruz y Crisanto Pérez Esáin

Cuadernos de Humanidades 15 (1-16)

RIBEYRO: EL ESCRITOR EN SU TELARAÑA

MANUEL PRENDES
Universidad de Piura

Primer hilo: la ciudad

En 1628, Juan Rodríguez Freile, criollo de primera generación y vecino de Santa Fe de Bogotá, compuso una crónica que habría de permanecer inédita hasta dos siglos después. *El Carnero* -que tal fue el título, tan controvertido, de este libro- no seguía los moldes que venían siendo usados desde hacía más de cien años por los muy laboriosos cronistas españoles en las Indias. Ocupaban en ella un lugar secundario aquellos contenidos de materia épica, geográfica y antropológica, los arduos trabajos de exploración, de conquista, de asimilación de una nueva realidad que en su mayor parte se presentaba como una naturaleza desmesurada, como un desierto no menos desierto por exuberante... ni por habitado. No hubo una frontera en la conquista, casi podríamos decir que no hubo una colonización, sino antes bien un *asentamiento*: el europeo, en medio de la naturaleza hostil (hostil en clima, flora, fauna y habitantes), funda tenazmente *ciudades*. Espacios cerrados y a su vez compartimentados, de rigurosa geometría, en los que progresivamente va surgiendo una cotidianidad similar a la de las irregulares urbes del Viejo Continente.

La ciudad crea espacios privados y seguridad: poco tienen que hacer en ella el heroico capitán o el haz de compañeros que comparten diariamente riesgos y penalidades. Aparece entonces "la vida privada". La epopeya se reduce, se minimiza, se atomiza en pequeños casos como los escaques de damero en que se divide la ciudad... y como los pequeños "casos" que conforman *El Carnero*, obra en la que Rodríguez Freile se revela como un autor más atento a la aventura galante, al pequeño delito, la burla de las autoridades que a la delatada relación de una página de historia.

Tal vez podamos señalar *El Carnero* como el primer libro de cuentos -"historielas" los llamó su autor- sudamericano. Con el permiso quizá

del Inca Garcilaso. Es también el primero en circunscribir la narrativa al mundo de una ciudad recién nacida y ya, sin embargo, capital de reino con toda la pujanza que proporciona la falta de pasado. Sin embargo, durante mucho tiempo América permanece a los ojos de la mayor parte del mundo como el territorio de la naturaleza inculta e indomable. Un continente sin narraciones, de riquezas naturales y, todavía, hazañas históricas celebradas o cuestionadas desde la metrópoli; y también una realidad urbana celebrada -cuando lo es- desde el reducto elitista y deslumbrante (la micrópolis, pudiéramos llamarla) de las cortes virreinales, los cabildos catedralicios, las universidades.

Las calles de la ciudad y la narrativa hispanoamericana surgen, muy significativamente, al mismo tiempo en las páginas del *Periquillo Sarniento*, última muestra de novela de la Ilustración en el mundo hispánico que descubre en la población urbanita un motor de progreso intelectual y material para la Nueva España, denominación que aún ostenta lo que pronto será el México independiente.

Si bien a José Joaquín Fernández de Lizardi, fundador de la novela "urbana" en Hispanoamérica, jamás se le ocurrió observar una disarmonía entre el régimen de vida de la ciudad (centro de administración y comercio) y el campo (su necesaria y renovable fuente de riqueza), ésta se constituirá precisamente en un motivo fundamental de la prosa que, ya en el siglo XIX, romperán a producir buena parte de los autores hispanoamericanos. Conscientes no sólo de su condición de artistas, sino de su papel de fundadores de una literatura (sintiéndose bolívares y sanmartines de las letras, en fin), interpretan su ciudad como "europea" para bien o para mal, y escapan de ella tras la pista de lo genuinamente "americano".

Cómo lo interpreten, desde qué juicio moral o ideología, nos resulta ahora indiferente. Desde el punto de vista meramente literario, el campo resulta claramente vencedor. Allí están con su prolongada fama la *María* de Isaacs, el *Martín Fierro* de Hernández, o ese agresivo *Facundo* de Sarmiento que se extiende más acerca de la latente amenaza del sustrato español o indígena en las pampas argentinas que sobre las potenciales bondades de la simétrica e ilustrada Buenos Aires. También el largo elenco de costumbristas cuyas prosas breves y estáticas, como las láminas ilustradas de la época, ofrecían del campo esa mirada amable del citadino más preocupado por alejarse físicamente de la ciudad que por incorporar una realidad nueva a sus experiencias. O bien, como el magistral don Ricardo Palma, preferían apartarse de la capital no interponiendo leguas sino años, recreando todo un imaginario del desaparecido mundo virreinal de cuyo peso no costaría

poco desprenderse a los narradores peruanos de la centuria siguiente.[1] En la más conocida obra de una discípula de don Ricardo, Clorinda Matto de Turner, una Lima casi inalcanzable es evocada como destino liberador y foco de redención; en su menos asediada pero quizá más meritoria *Herencia*, la acción y algunos de los personajes de *Aves sin nido* se han desplazado a Lima, desvelando las miserias de la clase pudiente y osando incurrir también en ámbitos económicamente más degradados. Pero el deslumbramiento del urbanismo finisecular, más las viejas construcciones de la inalterable Lima de los virreyes (¿o de las *Tradiciones*?) permanece tan intacta como la virtud de la familia protagonista. Tal vez, también, tan poco creíble como ésta.

Por las últimas décadas del siglo XIX, otras ciudades hispanoamericanas encontraban en sus narradores testimonios tal vez mejores de su crecimiento, de su opulencia inesperada de espaldas a la barbarie rural. Los conflictos sociales de la alta burguesía limeña esbozados por Matto, por Mercedes Cabello de Carbonera o por Luis Benjamín Cisneros tenían su correlato en otras naciones: los amplios ciclos novelescos de Alberto Blest Gana en Chile, o de Carlos María Ocantos en Buenos Aires. O las obras menos extensas, pero sin duda más profundas de los también argentinos Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente López, Segundo I. Villafañe, Francisco Sicardi, Manuel T. Podestá, ante la desmesurada expansión demográfica del Río de la Plata como consecuencia del flujo migratorio. O, en un México que sólo tal vez remotamente imaginaba que habría de convertirse en la mayor concentración humana del planeta, un Federico Gamboa que daba la espalda a las idílicas haciendas –literarias– de los potentados del porfirismo, superaba cansinas pinturas paisajísticas y apreciaba el caótico escenario, cubista antes del cubismo, que son las azoteas, los patios de vecindad, los tendidos ferroviarios... los bastidores, en fin, de ese inmenso decorado modernista en que se convierte la ciudad a partir del siglo XIX, diseñada como nunca en su historia para exhibir y, al mismo tiempo, para ocultar. Remito como finísimas apropiaciones de este mundo a relatos de nuestro Ribeyro como «Los españoles», «La estación del diablo amarillo» o, muy principalmente –y no sólo por dar un ejemplo "limeño"– «Por las azoteas».

---

[1] Rememorando los comienzos literarios de la "generación del 50" en una entrevista de 1987, Julio Ramón Ribeyro observaba este cambio protagonizado por estos escritores entre los que se contaba: "... la visión que se tenía de Lima seguía siendo la visión arcaica de Ricardo Palma. Había inventado una Lima y había dejado una visión de Lima que era la que seguía perdurando un poco en la mentalidad de los lectores y sobre todo en el punto de vista que podía tener el extranjero de Lima. Cuando se pensaba en la capital, se pensaba siempre en la Lima de la Perricholi, en la Lima de los virreyes, en la Lima de las guerras civiles, de la República, pero no en la verdadera Lima de los años 40 o 50 que era ya otra cosa" (Ribeyro, J. R. *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Jorge Campodónico, 1998, 189).

En el Perú, corresponderá a la llamada "generación del 50" ocuparse de este reverso incómodo de la ciudad, de la urbe metaforizada como un "monstruo" que tan pronto se despereza plácidamente como amenaza con devorar a sus habitantes más indefensos, tal como se abre y cierra «Los gallinazos sin plumas». Surgen estos autores como abanderados de un neorrealismo (la violencia, la miseria y la injusticia de los que no distraen tan siquiera el componente tradicionalista o etnográfico de la pequeña comunidad) que ha logrado sobrevivir en Lima a la marea indigenista y regionalista de medio siglo. No son opuestos a Alegría o a Arguedas, sino complementarios. Se preparan para ser testigos del cambio en el escenario por antonomasia de lo cambiante, testigos de la degradación (interpretada con rabia o con nostalgia) de un espacio a causa del imparable progreso industrial y mecánico. La dinámica región costeña acude a la memoria europea de Julio Ramón Ribeyro, y también a la escritura de Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains Martín, el Mario Vargas Llosa de *Los jefes* o Sebastián Salazar Bondy, quien tuvo la definitiva osadía de llamar *horrible* a la Ciudad de los Reyes.

Segundo hilo: el cuento

El mencionado tomo *Los jefes* sería el primer libro publicado por Mario Vargas Llosa; también el único de cuentos que habría de salir de su pluma, más proclive posteriormente a recorrer los intrincados senderos de la novela. Dentro de la literatura hispanoamericana, las humildes formas del cuento habían parecido condenadas originalmente a la marginalidad, a camuflarse dentro de obras más amplias como las crónicas a las que antes me he referido, o bien a relucir como perlas insólitas dentro de la obra más amplia, más ambiciosa y –desde nuestro punto de vista de hoy– peor envejecida de autores como Esteban Echeverría (*El matadero*) o Eduardo Acevedo Díaz (*El combate de la tapera*).

La orfebrería expresiva del modernismo sí pareció conferir a la narración corta una relevancia mayor que la de hasta entonces: del estatismo costumbrista se pasaba, a veces, a otro de contenido más cosmopolita, mágico, esteticista. Los modernistas condensaban su expresión en cuentos como lo hacían en artículos, crónicas, versos. Incluso los que se atrevían con la novela (José Martí, Manuel Díaz Rodríguez), tendían a hacerla breve. Fue durante el modernismo, sin duda, cuando los autores hispanoamericanos se percataron de que el realismo decimonónico, que había elevado la novela a la categoría de "género mayor", había al mismo tiempo inventado el cuento como género literario autosuficiente: Poe, Maupassant, Chéjov, no debían

su fama a la de sus novelas -si es que llegaron a escribirlas-. El género de la modernidad por excelencia encontró entonces como ahora sus disidentes sin complejos como Jorge Luis Borges (tantas veces desdeñoso con la narrativa extensa), o como el Ribeyro que en cierta entrevista de 1982 se reconocía inserto en una sólida tradición nacional de no-novelistas:

> ... para ser un buen escritor no es indispensable pasar por la prueba de la novela. Nuestros escritores clásicos más celebrados no lo son por haber escrito novelas, como es el caso de Garcilaso, Palma, González Prada, Vallejo.[2]

La ciudad y el cuento, la modernidad y el cuento, se desarrollan unidas como parecen exigirlo la atomización, la fragmentación, la velocidad que crecientemente invaden la cultura contemporánea. Citando a la autorizada voz crítica de Enrique Pupo-Walker:

> ...si alguna generalización hoy nos parece viable es que el cuento literario ejemplifica -quizá idóneamente- esa ansiosa fragmentación episódica y comunicativa que ha predominado en la cultura de la modernidad. A través de sus ilimitadas variantes, el cuento, como la poesía moderna, parece ubicarse en una línea de creación que al mismo tiempo refleja y contrarresta la inestabilidad de nuestras percepciones y vivencias. Con notable exactitud el cuento ha representado la parcelación incongruente que las sociedades modernas experimentaron en el siglo pasado como consecuencia de la revolución industrial. El desarrollo incesante de las culturas urbanas, los hallazgos espectaculares de las ciencias, de la fenomenología, y en particular las ansiosas revelaciones en torno al subconsciente -que nos legaron Freud y sus sucesores- serían algunos de los acontecimientos que hoy nos sirven para explicar el desasosiego ontológico que se hizo evidente en las artes finiseculares, y que de manera tan intrépida han expresado el cuento literario y sobre todo la pintura.[3]

El cuento, equivalente en tantos de sus recursos y sus formas al poema. El poema, atento a lo individual, lo íntimo, lo menudo, lo mínimo. Es fácil entender que el cuento desempeñara un papel análogo en épocas literarias tan poco proclives a la versificación como fueron las del apogeo de la novela realista. El cuento resulta un género ideal para los espacios cerrados a que destina -o condena- la ciudad. Para los espacios cerrados que son universos en miniatura (el patio de vecinos en «Los españoles», el barco de pasajeros en «Te querré eternamente»). Para las estancias donde se acumulan objetos que adquieren un valor evocativo o simbólico («El ropero, los viejos y la muerte» valga como ejemplo) y para las habitaciones convertidas en

---

[2] *Ibíd.*, 84.

[3] Pupo-Walker, E (coord). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995, 28.

reductos frente a un entorno bullente pero de cualquier manera hostil: así los menguantes espacios que van ocupando a lo largo de su historia Memo García o un Silvio que, aun lejos de la capital, sigue experimentando en sus dominios el acoso de la vacua *high life* de la provincia.

La retirada en el cuento puede dirigirse hacia ese pequeño espacio afectivo y nuclear que es la familia, amenazada por la sociedad y por la "civilización", y envolver a ese otro universo mínimo, ligero y variable como es el de la infancia. Los niños han sido desde siempre materia excepcional para la cuentística, bien como un motivo de nostalgia de la libertad perdida o en estado de desaparición, o bien como más hiriente testimonio de la injusticia y la crueldad que desde su primer momento los agrede y los deforma. Baldomero Lillo, César Vallejo con su «Paco Yunque» o José María Arguedas destacaron el desvalimiento del niño ante el mundo de los adultos –de los adultos en que ellos mismos se llegarán a convertir– en modo semejante al que puede aparecer en «Los gallinazos sin plumas» o «Sobre los modos de ganar la guerra».

Como contrapartida, está la fantástica libertad, el mundo propio y a salvo del juego, del ocio asociado a la época estival («Por las azoteas»), que un adulto ya sólo puede vivir como territorio del tedio y de la pesada inmovilidad («Al pie del acantilado», «La molicie»). El niño aún está por descubrir lo cotidiano, mientras que al adulto no le queda sino insensibilizarse ante la inevitable igualdad de cada día, o esperar a que la novedad surja imprevista, tantas veces implacable, dentro de su existencia.

Tercer hilo: el realismo

Julio Ramón Ribeyro ha sido sistemáticamente etiquetado como un autor "realista", lo cual, dentro de su importancia, no ha dejado de identificarle como una excepción a su entorno. Hay quien ha dado en señalarlo como poco "moderno", como poco "hispanoamericano" incluso. Este reproche no es, desde luego, ninguna novedad en la historia de las letras hispanoamericanas, emitido por no se sabe qué sesudos círculos de lectores empeñados en dictar "cómo tiene que ser" la escritura producida en estas partes del mundo. A partir de la Independencia, se atravesaron sucesivamente etapas en las que se consideró inaceptable la influencia española, se consideró inaceptable la influencia francesa, se consideró inaceptable no escribir sobre el campo o la selva (desde fuera de la ciudad, en todo caso), o se consideró inaceptable valerse de los códigos del realismo y prescindiendo del experimentalismo estilístico. Presididas todas estas inaceptabilidades por la soterrada idea clave de que una pretendida "americanidad" era el máximo valor literario

dentro del texto creativo. Afortunadamente, la literatura ha permanecido lo suficientemente viva como para sobrevivir a todos estos encasillamientos y demostrarse capaz de extraer cánones de aquello que en su origen habían sido excentricidades.

Ribeyro se hacía cargo de que, coetáneo del llamado "boom" de la narrativa hispanoamericana, sus discretas ficciones pasaban comparativamente desapercibidas. El gran mercado en lengua inglesa y las fecundas editoriales españolas se le resistieron durante demasiado tiempo.[4] El público internacional demandaba un sello de "lo genuinamente latinoamericano" en cada novedad, traducido en aquel momento, de una manera un tanto simplificadora pero bien significativa, en lo fantástico o "real maravilloso" respaldado por una teorización sobre el "barroco" como elemento esencial y connatural a las manifestaciones artísticas del continente. Ribeyro desmintió en diversas ocasiones el tópico, al igual que con la claridad de su prosa, con la claridad de su exposición, señalando estas nociones "exotistas", por serlo, como mucho más europeístas, y por tanto externas a lo americano, que la naturalidad con la que él se aproximaba a la realidad:

> Barroco puede ser un caribeño, como Carpentier, impregnado de cultura local pero también de cultura europea y que colecciona al mismo tiempo cuadros de la Escuela de París y objetos de arte maya, pero un indio del altiplano no lo es. Barroco puede ser el templo de la Compañía de Arequipa pero no el templo de Pachacámac. Barroca puede ser la selva del Amazonas o la manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte literario limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales.[5]

Frente a lo barroco, aplicando la dualidad percibida en la historia

---

[4] Así lo expresaba el 25 de julio de 1978: "... Y la verdad es que no veo qué interés puede tener esta editorial, o cualquier otra francesa, en traducir mis cuentos. Para un lector europeo carecen de atractivo. El Perú que yo presento no es el Perú que ellos imaginan o se representan: no hay indios o pocos, no ocurren cosas maravillosas o insólitas, el color local está ausente, falta lo barroco o el delirio verbal... Bref, obra inaceptable, porque no confirma sus juicios o sus prejuicios. [...] Yo me limito a narrar lo que he vivido, visto o intuido, *sans tricher et si ça ne ve pas, tant pis*" (Ribeyro, J. R. *La tentación del fracaso III*. Lima: Jaime Campodónico editor, 1995, 217). A partir de ahora, todas las citas de los cuentos se harán en el texto, con el número de página entre paréntesis (LTdF.), sobre la base de esta edición.

[5] Del artículo titulado "Las alternativas del novelista" (Ribeyro, J. R. *La caza sutil (Ensayos y artículos de crítica literaria)*. Lima: Milla Batres, 1976).

[6] Ribeyro, J. R. *La caza sutil (Ensayos y artículos de crítica literaria)*. Lima: Milla Batres, 1976, 107). En la página web de literatura "Los noveles" (referencia en Bibliografía al final).

del arte por Eugenio d'Ors, Ribeyro se levanta como un clásico, con la serenidad y la linealidad compositiva e imaginativa de, en palabras de Elio Vélez Marquina, "un clasicismo que se logra desde la aplicación de la sintaxis francesa decimonónica al español de Lima. Es una prosa que está en consonancia con un universo ficcional deudor del realismo y el naturalismo franceses".[6] Y, frente a lo fantástico, se muestra como un narrador realista, aunque aquí cabe llamar la atención acerca de cómo se confesó en numerosas ocasiones admirador e incluso deudor de cuentistas tan importantes y renovadores en el terreno de la fantasía como los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

Con respecto a este último, vale la pena abrir un paréntesis. Si en temas, en formatos y en superación de fronteras físicas, sus cuentos "dilataron inconmensurablemente los horizontes de la cuentística hispanoamericana",[7] si lo podemos considerar un clásico no sólo en el sentido de que tan poderosa era su imaginación como lo fueron su elegancia y contención estilísticas, sino también en el de que ha terminado por ser elemento amplio e indiscutible de un canon de escritura... ¿es aplicable este canon a Julio Ramón Ribeyro? De las reminiscencias borgesianas de «Silvio en El Rosedal» se ha hablado con frecuencia, de la asociación jardín-laberinto-palabra a cuya conjunción de Aleph acuden todo y nada, una medusa y las torres de la catedral de Lima, lo que hubiera podido ser y no fue... Ignoro en cambio si hay quien haya interpretado un cuento más humorístico que fantástico como «La insignia» en clave de parodia o aproximación de "ficciones" al estilo de «La lotería en Babilonia» o «La secta del Fénix»: el azar de la vida simbolizado en la idea de que todo en el universo es conspiración, o bien que no hay conspiración deliberada ni tan siquiera en aquellos círculos que creen estar fraguándola (los resultados vienen, en el fondo, a ser los mismos).

En todo caso (y cierro aquí el paréntesis, o el nudo, borgesiano), no se pueden obviar las afortunadas incursiones que Ribeyro efectuó en el género fantástico, lúdico y especulativo. Esto no lo disminuye en modo alguno como realista, puesto que a lo largo de toda la tradición del realismo formal, los escritores más destacados nunca dejaron de hacer sus tanteos lejos de la directa observación de la realidad, dejando mayores espacios de libertad a una imaginación siempre poderosa: Balzac, Maupassant, Zola, Galdós, Thomas Hardy, Henry James...

Una vez más nuestro hilo nos ha llevado a referirnos al siglo XIX. Es bien sabido cómo lo realista es identificado, con frecuencia despectivamente, con lo "decimonónico", y cómo a Julio Ramón Ribeyro, no siempre con

---

7 Pupo-Walker, E (coord). *Op. cit.*, 39.

desdén pero seguramente con un punto de malicia, se le aplicó también este marbete. Marbete, en parte, obvio puesto que después del amplio movimiento realista del siglo XIX, que dotó a la narrativa de una dignidad literaria que hasta entonces (y desde tiempos de Homero, Esquilo o Aristóteles) le habían venido negando la poesía y el teatro, ningún narrador de cuento o de novela puede presumir de haber escapado al influjo de los grandes realistas. Marbete, en parte, *injusto* ya que Ribeyro se muestra, pese a su escaso interés en los alardes técnicos, como un escritor plenamente contemporáneo en cuanto a su mentalidad escéptica y poliédrica de la realidad, lejos de las visiones totalizadoras que, todavía en el siglo XIX, conservaban no pocos narradores entusiastas del positivismo científico, de la sociología, o bien de los espiritualismos que las refutaban. Y marbete, al mismo tiempo, *enaltecedor* de la obra de un cuentista que supo entablar con el gran realismo del siglo XIX (francés y ruso, especialmente, en el campo de la narrativa breve) un fecundo diálogo.

La escritura realista iniciada por Honoré de Balzac había surgido tempranamente en Hispanoamérica. Bastantes años antes de que Benito Pérez Galdós publicara en España *La Fontana de Oro*, el chileno Alberto Blest Gana había empleado los modelos balzaquianos para componer *La aritmética en el amor*. Y sin embargo, pese al aluvión de seguidores que en las décadas siguientes surgieron para Zola (sobre todo en Argentina), Pereda o Galdós, lo cierto es que los mejores frutos del realismo en esta América llegaron para la centuria siguiente. Uno de ellos, Julio Ramón Ribeyro, clásico en su concepción de la obra –según he referido antes– a la manera en que fue clásico, y adelantado a su tiempo, Gustave Flaubert. Éste, junto con Chéjov y Maupassant, entra en el panteón de los maestros de Ribeyro. Y también los nacionales Valdelomar y Díez Canseco, chispa de su primera vocación literaria. Y, más lejos en el tiempo, los dos pilares de la tradición realista: Stendhal materializando "la elegancia, la desenvoltura, la fluidez, la facilidad y la gracia"; y el inmenso Balzac como "fuerza de la naturaleza, el poderío de la imaginación" y "torrente del estilo". Junto con el riguroso Flaubert, el narrador peruano los considera

> ... una fuente inagotable de placer, de hallazgos y de enseñanzas [...] sus obras son una reflexión constante sobre la naturaleza humana, nuestras defecciones y grandezas y han contribuido a dar de nosotros una imagen sin complacencias que nos inspira, según el caso, el repudio o la aceptación.[8]

En efecto, el legado del realismo para la novela va mucho más allá de

[8] Ribeyro, J. R. *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Op. cit., 55.

lo testimonial del cambio en la fisonomía urbana y de las víctimas de éste (de lo "catastral" como cruelmente lo motejara Juan Benet). Es con el realismo con lo que decisivamente se asientan como motivos literarios la mediocridad y el fracaso, las historias de la gente sin historia, la tragedia conmovedora –e inadvertida sin la ventana que a ella nos abrió la narrativa– de uno de tantos personajes anónimos que ante la atroz prueba de una junta de acreedores, como ante otros momentos estelares u horas supremas, deben afrontar junto con la amarga situación puntual "su fracaso como orador, su poca suerte con las mujeres, su tragedia de viajar en tranvía".[9] Que se ven valorados, o incluso ya sólo saben valorar al mundo que les rodea en función del dinero, fuente de poder, y de sus demostraciones: los personajes de la susodicha junta de acreedores que no tienen más nombre que el de la compañía que representan. O el hecho de que un hombre pierda la identidad, no sea ya quien es... sino la ropa que viste, en cuentos como «La insignia», «Los españoles», «Los moribundos» –peruanos o ecuatorianos se distinguen sólo porque calzan botas o polainas– o también «El jefe», donde por un ilusorio momento en que se suspenden las jerarquías laborales, don Felipe y Eusebio se intercambian sus prendas de vestir.[10]

El fracaso existencial no sólo alcanza a quienes parecen destinados a no marcarse en su vida meta alguna, sino también a aquellos personajes cuya amplitud de miras destaca sobre la media, dotados de altruismo y una modesta pero sincera ambición imaginativa. En la frustración de sus proyectos reside su tragedia, tanto en lo que pueda tener de denuncia social la historia de don Leandro en «Al pie del acantilado», como en la breve y humorística sucesión de empresas comenzadas y abandonadas por Silvio Lombardi, un verdadero talento constructivo que choca, en la línea de los flaubertianos Bouvard y Pécuchet, con la estupidez de su entorno.

En las fuentes de inspiración, las dotes de observación y en el estilo, Julio Ramón Ribeyro se muestra también como un autor que saca el mejor provecho de la tradición del realismo. En la experiencia propia, en lo observado o escuchado (esa diaria realidad exterior, *terra incognita* para tantos eruditos librescos), es capaz de hallar la materia que, con un mínimo de talento, dota a la realidad de inesperadas potencialidades narrativas.[11]

---

9 Ribeyro J. R. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, 75. A partir de ahora, todas las citas de los cuentos se harán en el texto, con el número de página entre paréntesis *(Cc.)*, sobre la base de esta edición.

10 Cabría remitir aquí a la importancia que el *vestido* y su descripción adquieren en la novela realista, a partir de Balzac. Es muy notoria esta valoración del vestido como símbolo de poder y de la nueva sociedad de consumo en la anteriormente citada *Herencia* de Clorinda Matto de Turner.

11 En una entrevista para "Gente" del año 1973: "Mis relatos, en un lenguaje estadístico, contienen el 80 por ciento de realismo y el 20 por ciento de imaginación. Al decir realismo quiero decir

El aplomo que como narrador adopta al abordar a sus personajes, a opinar sobre ellos cuando es necesario o a hacer guiños cómplices al lector: el placer, en definitiva, de *contar*, al que no entorpecen ni mucho menos profusas descripciones a lo Balzac, alardes moralistas o transmisión de mensajes cifrados. Y toda su maestría técnica concentrada en "que no se note", en una aparente facilidad. Como manifestaba en una anotación sin fecha de sus diarios,

> Creo que en la literatura latinoamericana hay una tendencia a sobrevalorar la técnica narrativa. No pienso que la técnica deba ser dejada de lado, pero tampoco debe erigírsele en criterio mayor para juzgar si una obra es actual o pasada de moda, moderna o anticuada. En el fondo la técnica es fácil, lo difícil es el contenido. [...] Nada envejece tan rápido como los procedimientos. Hay quienes disfrazan una visión banal, simplista y vieja de la realidad con una técnica modernista. *(LTdF. II, 160)*

Lo cual no quita para que el talante moderno de Ribeyro (que no asume acríticamente unos modelos, sino que dialoga con ellos con gran inteligencia) se haga notar, asimismo, en la propia ironía sobre esos modelos. Ello puede hacerse especialmente llamativo en otro relato de un humillante fracaso, «El profesor suplente», de cuyo protagonista se dice que "Matías, por su porte y sus lecturas, seguía perteneciendo al siglo XIX y su inteligencia, por donde se la mirara, era una inteligencia en desuso" (Cc., 174). Y que incluso parece ser consciente, con su esposa, de ser un personaje de narración realista y se ve en el deber de hablar como tal: "Hacia el atardecer, cuando Matías y su mujer sorbían un triste té y se quejaban de la miseria de la clase media, de la necesidad de tener que andar siempre con la camisa limpia, del precio de los transportes, de los aumentos de ley, en fin, de lo que hablan a la hora del crepúsculo los matrimonios pobres" (Cc., 173).

Cuarto hilo: el viaje (y Europa)

Camino don Matías de esa primera clase que nunca tendrá lugar, se nos cuenta cómo "Un pino y una palmera, confundiendo sus sombras, le recordaron un verso, cuyo autor trató en vano de identificar" (Cc., 174). La alusión es, nueva y lógicamente, decimonónica, sin duda a un conocido poema de Heinrich Heine, "Un pino se eleva solitario" ("Ein Fichtenbaum steht einsam"),[12] antológica expresión del desarraigo. En este caso, asociado

---

experiencias propias o ajenas pero contadas por sus protagonistas al escritor". Ribeyro, J. R. *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Op. cit., 48.

12 "Un pino se eleva solitario en el norte, / sobre la colina pelada; / tiene sueño; el hielo y la nieve / lo visten con un manto blanco. // Sueña con una palmera / que en el lejano oriente, / solitaria y silenciosa, /está triste en la ardiente roca".

al triste destino de ser un paria, un ciudadano de segunda, que la que Ángel Rama llamó "ciudad letrada" reserva, irónicamente, para el letrado. Asimismo, la imagen abrazada de los dos árboles puede bien ser un símbolo de la integración de elementos tan distantes en que se ha traducido siempre, de un modo más o menos espectacular, la cultura hispanoamericana.

No siempre las novedades, las tradiciones o las influencias han llegado por sí solas a América desde el Viejo Continente. En ocasiones, son las gentes de este lado del Atlántico las que han tenido que cruzarlo y buscar la novedad, o bien no pocas veces aportarla y desvelarla. *El viaje,* concretamente el viaje a Europa, es otro largo hilo del que penden las redes ribeyrianas.

Podríamos remontarnos al primer viaje de Colón, en el que el Almirante asegura no haberse "detenido ningún cabo, en cuanto el viento me haya dado lugar de navegar", o también al destino perpetuamente errante de los gauchos, como símbolo de una especie de sino andariego que pesase sobre las letras hispanoamericanas. Paisanos pre-republicanos de Ribeyro, como Garcilaso de la Vega o Pablo de Olavide, dejaron su lugar de origen para realizar su tarea y nunca más regresar. Las causas que conducen a este desarraigo vocacional pueden ser múltiples –políticas, culturales o profesionales–, confirmando en todo caso el trillado axioma cervantino de que "las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos". Ribeyro se referirá en los siguientes términos a su interpretación del "mito cultural" que pesa sobre el viaje:

> Nosotros, en América Latina, estamos muy condicionados por la cultura y la vida europeas y eso ejerce una atracción para todos los que comienzan a expresarse en la vida artístico-literaria. Además tienen como precedentes a otros escritores que han vivido en Europa, como César Vallejo, Pablo Neruda, etc. Hay entonces una especie de ilusión, de deseo de estar donde ellos estuvieron. Por otro lado también está el hecho de ruptura, de fractura con el país de origen, que puede desencadenar una vocación que estaba en estado latente.[13]

Es un hecho comprobable la existencia en el extranjero, desde épocas bien tempranas, de auténticas comunidades hispanoamericanas en grandes ciudades, fundamentalmente en París, auténtica "capital de Europa" durante buena parte de los siglos XIX y XX. No tanto comunidades de inmigrantes, en el sentido de que el proletariado no era (como probablemente sí lo es hoy) la parte más visible de éstas, sino antes bien lo eran escritores, artistas, estudiantes, políticos o diplomáticos. A su llegada a París, Ribeyro no tenía

---

[13] Entrevista de 1981 titulada "Individualista feroz... y anacrónico", en *Oiga. Ibíd.*, 69.

lejos de sí a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar... que, llevados allá por distintos motivos, desarrollaban o comenzaban allí lo mayor y mejor de su obra.

A semejante disciplina se adapta el propio escritor peruano. ¿Qué peculiaridades tiene la obra dedicada a una patria, a una ciudad, casi por entero, y casi por entero urdida lejos de ella? Creo que éstas son más apreciables en cuanto al proceso creativo que en cuanto a los resultados. La distancia puede hacer perder el sentido de la realidad (idealizando o deformando), pero puede también salvar la objetividad del artista, dotarle de una necesaria perspectiva. Y, lo cual puede acabar resultando aún más beneficioso, aleja al escritor nacional de todas esas adherencias a la vida literaria que sí mantienen distraído a todo escritor de fama asentado en su nación. Ya se sabe: conferencias, homenajes, certámenes, entrevistas, cargos... Ya en el siglo XIX, Blest Gana u Ocantos habían compuesto sus extensos ciclos de novelas chilenas y argentinas desde sus destinos en capitales europeas. En el siglo XX, novelas tan "americanas" como *Doña Bárbara* o *El señor Presidente* (por poner tan sólo dos ejemplos) se gestarán y verán la luz también en la ribera oriental del Atlántico.

No hay que descartar la nostalgia como una motivación de la escritura ribeyriana en la distancia; él mismo se refiere a su momento de "exaltación peruana" cuando, en medio del crudo invierno –y frío ambiente humano– de Baviera, escribe su novela *Crónica de San Gabriel*. Y, sin embargo, esta ocasional exaltación y nostalgia de unas vacaciones en su país no bastan para conferir a Lima una condición de ciudad idílica (de hecho, *Crónica de San Gabriel* huye de Lima y se ambienta insólitamente en la sierra peruana). En sentido inverso, Ribeyro tiene ocasión también de desmitificar, por su cercanía y por desempeñar oficios menos gratos que los de la administración, el periodismo o la bohemia (recuérdese «La estación del diablo amarillo») el gran mito moderno de los artistas hispanoamericanos: París, la ciudad por la que suspiraban Gutiérrez Nájera o Rubén Darío, quien ya desde niño rogaba a Dios que no le dejara morir sin visitarla.

Tras la Emancipación, el unívoco influjo español había sido repudiado por la cultura imperante en Hispanoamérica, siendo sustituido por el canon francés. No sólo en lo literario (avalado por el prestigio de los maestros románticos y realistas, y en el propio mercado del libro por la labor de las editoriales parisinas, que hasta el siglo XX no serían superadas por las españolas), sino también en lo artístico, lo filosófico, lo político. Las reformas urbanísticas del París del II Imperio marcarán un patrón de acuerdo al que las viejas ciudades virreinales cambiarán la fisonomía de sus edificios, sus

avenidas e incluso, en algunos puntos, su severo diseño ajedrezado.

Un elemento excepcional para apreciar la formación gala de Ribeyro reside en esa vertiente de la escritura que él considera haber inaugurado dentro de la literatura peruana: la mostrada en las *Prosas apátridas*, los *Dichos de Luder*, en sus diarios titulados *La tentación del fracaso*. Esa variedad de la prosa no narrativa del memorialismo, el autobiografismo, los diarios, las máximas, los aforismos, apuntes "menores" que tanto abundan en aquella literatura y que, posteriormente, las letras hispánicas han ido acumulando para disponer una discreta tradición moderna. A finales del siglo XIX, una ciudad mucho más volcada hacia Europa como lo era Buenos Aires alumbraba toda una "generación del 80", de refinados viajeros y conversadores de salón que acumularon muchas más páginas de memorias e impresiones que de ficciones narrativas. En México, Federico Gamboa emprendía por aquellos años la insólita experiencia de escribir un prolijo diario no ya para su revisión privada, sino con vistas a una futura -que no póstuma- publicación, emulando por supuesto la labor comenzada años atrás en Francia por los hermanos Goncourt.

Digamos que esta es otra muestra escrita del interés por lo pequeño y momentáneo, si no una versión literaria de ese arte efímero (y tan francés al pasar a la escritura, una vez más de frente a cierta tradición grandilocuente, "epatante", de la prosa en español) que es la conversación. Así escribieron Montaigne, por ejemplo, o La Rochefoucauld. O también, ya en nuestro siglo, un alemán que transcurrió y transcribió grandes momentos en el París ocupado por la Wehrmacht: Ernst Jünger, otro narrador y diarista admirado por Julio Ramón Ribeyro en ambas facetas y que, también como entomólogo, le proporcionó el concepto y título de "la caza sutil" a los artículos de crítica que el peruano acabó recopilando en libro.

¿Y España? De la madre patria, punto de partida de la larga andadura de Ribeyro por el Viejo Continente, no parece que el cuentista haya guardado una impresión especialmente honda. Llegado a ella con una beca del Instituto de Cultura Hispánica,[14] permaneció pocos meses en la Península y no tardó en cruzar los Pirineos rumbo a tierras más prometedoras. Semejante uso de una beca y de Madrid como trampolines hacia Europa (Barcelona ya era entonces "más Europa" que Madrid) hizo su compatriota Mario Vargas Llosa, quien antes que asistir a las aulas prefería "perder el tiempo" leyendo libros de caballerías tal vez no abiertos desde tiempos de Cervantes... Las impresiones son breves, grises unas veces del gris plomo de la miseria y

[14] Institución abuela de la actual Agencia Española de Cooperación Internacional, que sigue proporcionando becas a tantos jóvenes hispanoamericanos: la tradición perdura.

la mediocridad que el régimen franquista parecía prolongar. En un cuento como «Los españoles» (no deja de ser significativo este título universalizador para lo que en un principio sería el relato de una historia particular) parecen condensarse los rasgos del carácter íbero más importantes para el visitante sudamericano: tristeza, orgullo... y solidaridad. Con todas sus carencias, y como sabemos por otro cuento, en ningún país sería posible, como en España, "fumar al fiado".

Nuestro escritor vivirá en Europa bajo casi todas las formas que han podido conocer los hispanoamericanos (los "trasplantados", como los llamó Alberto Blest Gana, en su única novela de ambiente parisino) desde la Independencia. Como estudiante, como trabajador en cien oficios, como periodista, y como funcionario al final de su país... tan sólo le faltó ser exiliado. Quisiera dedicar unos últimos comentarios a la labor que quizá fuera menos importante y más simbólica, la de *diplomático*. Desde luego, Ribeyro no fue ni tuvo madera para ser embajador como lo fueron Alberto Blest, Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias o Pablo Neruda, y se ciñó con serenidad a su modesta labor de agregado cultural. Sin embargo, que acabara desempeñando esa función no sólo lo integra una vez más, a su manera, en la maraña de las letras hispanoamericanas, sino que también a su manera lo hace participar de esa función creativa de la diplomacia que ha sido descrita por Andrés Ordóñez con las siguientes palabras:

> El funcionario diplomático debiera ser un individuo estético por excelencia en la medida que integra y confiere sentido a la multiplicidad de percepciones que constituyen su concepción de la realidad [...] en razón de dos motivos principales: primero, porque su trabajo cotidiano es dar sentido a una situación analizada con minucia; segundo, por la omnipresencia de su vida "ausente", esto es, lo que ha dejado en su país de origen y que sigue evolucionando y siendo objeto de su atención y elaboración. Esta tensión permanente entre lo que vive de facto (lo internacional) y lo que vive de manera virtual (lo nacional) afecta su cotidianeidad [sic] objetiva y subjetiva. La calidad estética a la que me refiero es lo que es particularmente aguzado en el desarrollo, actitud, función y funcionamiento del intelectual diplomático. Esta capacidad de asimilar las realidades locales a su persona al tiempo de asimilarse a ellas nos da la clave para entender por qué Alfonso Reyes reclama al diplomático el ser un devorador de ciudades. Integrar el mundo inmediato a sí mismo y simultáneamente integrarse a él.[15]

Integración que, con aquella que el propio cuentista llamara humildemente (en el cuento «Los españoles») "vana mantelería" que se ocupaba de tejer sobre el papel, como especie de araña pacienzuda y

[15] Ordóñez, A. *Devoradores de ciudades*. México: Cal y Arena, 2002, 49-50.

hambrienta de ciudades, Julio Ramón Ribeyro supo llevar a cabo de manera excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

ORDÓÑEZ, Andrés. *Devoradores de ciudades*. México: Cal y Arena, 2002.

PUPO-WALKER, Enrique (coord.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil (Ensayos y artículos de crítica literaria)*. Lima: Milla Batres, 1976.

————. *La tentación del fracaso I*. Diario personal 1975-1978. Lima: Jaime Campodónico, 1992.

————. *La tentación del fracaso II*. Diario personal 1975-1978. Lima: Jaime Campodónico, 1993.

————. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

————. *La tentación del fracaso III*. Diario personal 1975-1978. Lima: Jaime Campodónico, 1995.

————. *Las respuestas del mudo (entrevistas)*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Jorge Campodónico, 1998.

VÉLEZ MARQUINA, Elio, "'Solo para admiradores': Ribeyro un clásico moderno", en http://www.losnoveles.net/lectura5.htm.

Cuadernos de Humanidades 15 (17-41)

REORDENANDO EL CAOS: LAS MANOS COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR EN LOS CUENTOS DE RIBEYRO

ÁNGEL ESTEBAN
Universidad de Granada

I. El arte y la vida

El acto de la escritura para Ribeyro es una continuación del mismo acto de vivir. Esto tiene consecuencias hasta en la percepción de la realidad. El escritor concibe el mundo literariamente, porque es consciente de que su vida y su obra no tienen límites claros, definidos. En uno de los apuntes autobiográficos que escribió el peruano, afirmaba:

> Hay personas que perciben la realidad como relatos, hay personas que perciben la realidad como poesía y hay otras personas que la perciben como ensayo o como novela. Esto lo percibí cuando asistí a un mitin político en París, en una sala cerrada. Recuerdo que fui con el periodista Lucho Loli y el dramaturgo Sánchez Pauli. Estuvimos en una reunión política y de pronto irrumpieron unos fascistas arrojando bombas lacrimógenas. La sala se llenó de gases y todo el mundo salió disparado, hasta los conferencistas. Entonces me encontré con Lucho Loli y Sánchez Pauli a una cuadra del local. Loli había visto un anuncio periodístico, Sánchez Pauli había visto una obra de teatro –de un solo acto– y yo lo percibí como un relato. [1]

Esa conjunción entre vida y arte es tan fuerte que Ribeyro se siente escritor de la misma manera que se siente hombre, y cuando eso no ocurre se produce un desdoblamiento a instancias del cual el hombre busca desesperadamente al escritor que se le ha perdido. Dejar de escribir o perder la compañía de las musas significa andar errante en la misma vida, evocando los tiempos felices en que escribir era una actividad más, consustancial a su mismo ser personal. Así lo plantea en una de sus prosas apátridas:

> La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas, él emerge. Y

[1] Ribeyro, J. R. "Ribeyro por Ribeyro". En Tenorio Requejo, N. (ed.). *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea Editores, 1996, 62-63.

> escucho su voz, una voz un poco monocorde, pero continua, por momentos imperiosa. Yo la registro y trato de retenerla, hasta que se va volviendo cada vez más borrosa, desordenada y termina por desaparecer cuando yo mismo me ahogo en un mar de náuseas, de tabaco y de bruma. ¡Pobre doble mío, a qué pozo terrible lo he relegado, que sólo puedo tan esporádicamente y a costa de tanto mal entreverlo! Hundido en mí como una semilla muerta, quizás recuerde las épocas felices en que cohabitábamos, más aún, en que éramos el mismo y no había distancia que salvar ni vino que beber para tenerlo constantemente presente.[2]

El acto de escribir es tan decisivo y nuclear, que "todos los demás valores –salud, familia, porvenir, etc.– quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser" (*Pa.*, 100). Por ello, las dos piezas sobre las que gira la racionalidad del hombre, la capacidad de entender e interpretar el mundo y la capacidad de adherirse o rechazar voluntariamente algo (inteligencia y voluntad), se encuentran atrapadas, en el caso del artista, por la madeja que teje la literatura alrededor de ellas. La realidad es aprehendida de modo diferente si interviene el tamiz de la sensibilidad artística en su presentación, como explica en otra prosa apátrida:

> El artista de genio no cambia la realidad, lo que cambia es nuestra mirada. La realidad sigue siendo la misma, pero la vemos a través de su obra, es decir, de un lente distinto. Este lente nos permite acceder a grados de complejidad, de sentido, de sutileza o de esplendor que estaban allí, en la realidad, pero que nosotros no habíamos visto. (*Pa.*, 144)

Del mismo modo, la obra artística o la disposición interior hacia la esfera del arte tienen consecuencias en los modelos conductuales. La literatura puede marcar pautas en el modo de desenvolverse de ciertos individuos. Dice Ribeyro:

> La literatura es, además de otras cosas, un modelo de conducta. Sus principios pueden extrapolarse a todas las actividades de la vida. Ahora, por ejemplo, para poder subir los mil peldaños de la playa de Los Farallones tuve que poner una aplicación literaria. Cuando distinguí en lo alto el inaccesible *belvedere* me sentí tan agobiado que me era imposible dar un paso. Entonces bajé la mirada y fui construyendo mi camino grada a grada, como construyo mis frases, palabra sobre palabra. (*Pa.*, 115)

En definitiva, el peruano puede concluir que el arte del relato estriba

---

[2] Ribeyro, J. R. *Prosas apátridas*, Lima: Editorial Milla Batres/COFIDE, 1992, 77. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (Pa.), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

en una "sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas" (*Pa.*, 76).

II. De dudas y certezas

Si esta es la verdadera naturaleza del mundo del arte, y su relación con el hombre y su proceso de adaptación al medio que le rodea para comprenderlo y transformarlo, es difícil entonces entender cómo Ribeyro y sus críticos han hecho tanto hincapié en el escepticismo del narrador miraflorino. La literatura es una puerta abierta al conocimiento de sí mismo, de las cosas con sus matices y un tablero de pautas de comportamiento, una vez interpretada la realidad. Dos de sus prosas apátridas más conocidas, la segunda y la penúltima –la 199 de la edición definitiva– insisten en la desorientación existencial del autor y, desde luego, se contradicen con algunas de las convicciones expuestas anteriormente. En la segunda, asegura:

> Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. (*Pa.*, 12)

Tan categórico y no menos escéptico se muestra en la 199 donde, además, confiesa que la literatura, la acción creadora, configuró para él un universo de lucha contra el caos y el escepticismo, pero fue derrotado por la evidencia de lo desconocido o inexplicable:

> Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. [...] Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas. [...] Si alguna certeza adquirí es que no existen las certezas. Lo que es una buena definición de escepticismo. (Pa., 151)

Y en sus apuntes autobiográficos vuelve a las mismas obsesiones, cuando opina:

> Siempre he pensado que es muy difícil determinar dónde está la verdad, incluso en las investigaciones más profundas. [...] Nunca se puede conocer la verdad, porque ni siquiera uno se conoce a sí mismo. Todo el esfuerzo que hacemos en nuestra vida es querer saber quiénes somos y por qué actuamos de una manera y no de otra. Por eso pienso que la coronación de la sabiduría sería saber quién es uno mismo. Ya lo decía Sócrates. Ese viejo axioma es verdaderamente inmortal: conocerse será siempre el problema de todos los hombres.[3]

---

[3] Ribeyro, J. R. "Ribeyro por Ribeyro". Op. cit., 65.

De hecho, sus dos cuentos más conocidos y valorados indagan de un modo u otro en el tema del autoesclarecimiento, que viene acompañado por el problema de la interpretación del mundo y la realidad. Tanto «Silvio en El Rosedal» como «Sólo para fumadores» suponen una búsqueda desde la oscuridad hacia lo diáfano. En el primero, el protagonista se enreda en la interpretación del dibujo que ofrece la disposición de las plantas del jardín, y una gran parte del relato transcurre en esas pesquisas, una vez descubierto que, sobre la base del alfabeto morse, se obtienen las letras S, E y R. Lo más curioso e irónico del relato es, sin duda, que después de jugar con todas las posibilidades (ser como verbo, como nombre común, res como 'vaca', como 'cosa' en latín o como 'nada' en catalán, ser como las iniciales del nombre de una sobrina de la que se enamora), la solución es metaliteraria: el narrador nunca puede encontrarla porque está dentro del texto pero fuera de la historia, y el personaje tampoco, ya que si el narrador es extradiegético y no se ha dado cuenta, al personaje le resultará imposible. Se trata del propio título del relato, cuyas iniciales en letras mayúsculas se corresponden con las letras que provocan la investigación en la trama del relato. En último término, la noción de pertenencia a un lugar, la ubicación espacial, responden fielmente a las expectativas existenciales del personaje. Pero ahí mismo reside la tragedia: él nunca podrá saberlo, porque su mundo es el relatado por el narrador, y de ese mundo el título del cuento queda fuera, del mismo modo que Dios puede tener un plan para cada persona y puede haber creado unas leyes para la interpretación de la realidad, pero todo eso queda escondido para los seres humanos, que constantemente se preguntan por el funcionamiento de las cosas y nunca consiguen certezas absolutas. Por eso, al final del relato, como buen escéptico, Silvio se evade, desaparece de la fiesta, y sube a la terraza para tocar el violín, está vez sin público, sólo para él.

En cuanto a «Sólo para fumadores», el texto es algo más que una visión irónica de una historia personal que estuvo a punto de costarle la vida: hay una indagación –irónica y escéptica, eso sí– sobre el sentido de la vida y sobre los mecanismos que funcionan en la psique del hombre en relación con las respuestas a los estímulos sensoriales y el instinto de supervivencia. ¿Cómo puede ser, cabría preguntarse, que un hombre decida "dulcemente extinguirse" –morir, en la terminología irónica del propio relato–, sintiéndose absolutamente incapaz de abandonar el vicio del tabaco? Y más todavía, teniendo en cuenta lo que ocurrió realmente en la vida de Ribeyro desde esos sucesos de 1973 hasta su muerte en 1994, ¿cómo un hombre puede preferir fumar para escribir, y vivir menos, a dejar de fumar y vivir más, pero perdiendo en parte su capacidad para escribir? En más de una ocasión, Ribeyro confesó que, después de recuperarse del primer cáncer, abandonó el tabaco por completo, pero su vida entró en una

etapa de inutilidad absoluta: el acto de escribir era consecuencia directa del acto de fumar. Así, en muy poco tiempo volvió a recuperar el vicio del tabaco para volver a ser capaz de escribir. Sin embargo, una nueva ironía llama a la puerta: en los últimos veinte años de su vida sólo publicó dos libros de cuentos que, a excepción del relato aludido y quizá uno o dos más, no son de los mejores; una novela de escasa repercusión, las prosas apátridas (aunque muchas de ellas fueron escritas en los años 50 y 60) y los tres volúmenes de su diario, la mayor parte de los cuales fueron escritos antes de 1973. Pues bien, todas estas cuestiones no tienen una respuesta concluyente, como parece ser el planteamiento general de la obra ribeyriana, tan cercana al escepticismo y la duda. Ahora bien, hay un párrafo de «Sólo para fumadores» que resulta memorable, porque constituye una respuesta también irónica a la ausencia de soluciones tajantes para los problemas de la existencia. Como la adicción al tabaco no tiene ninguna justificación pero, por otro lado, el peruano es incapaz de luchar contra ella, su instinto indagador le obliga a aventurar una explicación filosófica que asegure que su actuación no es caprichosa, ni fruto del puro azar. Pero, a la vez, consciente de la perversión de su esfuerzo, la esgrime en clave de humor:

> No me quedó más remedio que inventar mi propia teoría. Teoría filosófica y absurda, que menciono aquí por pura curiosidad. Me dije que, según Empédocles, los cuatro elementos primordiales de la naturaleza eran el aire, el agua, la tierra y el fuego. Todos ellos están vinculados al origen de la vida y a la supervivencia de nuestra especie. Con el aire estamos permanentemente en contacto, pues lo respiramos, lo expelemos, lo acondicionamos. Con el agua también, pues la bebemos, nos lavamos con ella, la gozamos en ejercicios natatorios o submarinos. Con la tierra igualmente, pues caminamos sobre ella, la cultivamos, la modelamos con nuestras manos. Pero con el fuego no podemos tener relación directa. El fuego es el único de los cuatro elementos empedoclianos que nos arredra, pues su cercanía o su contacto nos hace daño. La sola manera de vincularnos con él es gracias a un mediador. Y este mediador es el cigarrillo. El cigarrillo nos permite comunicarnos con el fuego sin ser consumidos por él. El fuego está en un extremo del cigarrillo y nosotros en el opuesto . [...] Gracias a este invento completamos nuestra necesidad ancestral de religarnos con los cuatro elementos originales de la vida. Esta relación, los pueblos primitivos la sacralizaron mediante cultos religiosos . [...] Se adoró al sol porque encarnaba al fuego y a sus atributos, la luz y el calor. Secularizados y descreídos, ya no podemos rendir homenaje al fuego, sino gracias al cigarrillo. El cigarrillo sería así un sucedáneo de la antigua divinidad solar y fumar una forma de perpetuar su culto. Una religión, en suma, por banal que parezca. De allí que renunciar al cigarrillo sea un acto grave y desgarrador, como una abjuración.[4]

---

[4] Ribeyro, J. R. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, 590. A partir de ahora, todas las citas de

III. Un camino para encontrar certezas

Nos encontramos, entonces ante una de las paradojas centrales de la escritura ribeyriana: conjugar su seguridad con respecto al valor del arte como esclarecedor, y su radical escepticismo. Y una vía para encontrar una solución es aludir al modo de conocimiento de los fenómenos. En los cuentos de Ribeyro, como existe casi siempre un narrador extradiegético que tiene toda la información necesaria para presentar a los personajes y mostrar sus características y sentimientos, a menudo hay descripciones físicas que llevan consigo una manifestación de un estado interior. Pero esas descripciones son muy breves y sutiles, apenas un apunte. Y es quizá uno de los aspectos más sobresalientes de la obra de Ribeyro: no necesita "roturar un bosque", como hacen los escritores norteamericanos, ni siquiera "cultivar un jardín", como hacen los franceses; se limita a "regar una maceta".[5] Y por eso, aunque admira las grandes construcciones narrativas de los realistas europeos del XIX, prefiere la síntesis evocativa a la profusión de detalles, como expone en uno de los dichos de Luder:

> –Cuando a Balzac le entra la manía de la descripción –observa un amigo– puede pasarse cuarenta páginas detallando cada sofá, cada cuadro, cada cortina, cada lámpara de un salón.
>
> –Ya lo sé –dice Luder–. Por eso no entro al salón. Me voy por el corredor. (*DdeL.*, 15)

Además, éste puede ser uno de los mayores atractivos de la obra de Ribeyro: el modo de economizar palabras para sugerir en breves pinceladas una situación cómica, una tragedia, una obsesión, una manía, un tic, un sentimiento de confusión, de placer o de frustración, sin necesidad de hacerlo explícito. Y ello se consigue, en muchas ocasiones, cuando presenta el universo de los sentidos, es decir, la vía por la que el hombre entra en contacto con el medio, lo analiza sensorialmente y envía la información al cerebro para que la inteligencia interprete, valore, juzgue y concluya. Y, aunque generalmente el sentido más dinámico y valioso es la vista, en Ribeyro tiene una importancia especial el tacto, a través de las manos. En las prosas apátridas hay un texto revelador, no sólo por el papel decisivo que se le da a la mano, sino también porque va asociado a la mujer y el amor, que para Ribeyro es también una forma de conocimiento. De hecho, en su autobiografía ya citada, después de señalar que la primera y más importante

---

los cuentos se harán en el texto, con el número de página entre paréntesis (Cc.), sobre la base de esta edición.

5 Ribeyro, J. R. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989, 30. A partir de ahora, todas las citas de los cuentos se harán en el texto, con el número de página entre paréntesis (*DdeL.*), sobre la base de esta edición.

conquista del hombre es conocerse a sí mismo, asegura que una "de las formas de conocerse es a través del amor, a través de la relación con una mujer. No solamente de conocerse, también de conocer. Siempre una relación amorosa es un libro donde uno aprende cantidad de cosas sobre sí mismo y sobre el mundo. Es como una puerta que abre perspectivas que jamás había visto uno".[6] Pues bien, la mano y el tacto tienen una relevancia indiscutible en el proceso de comunicación y adquisición de conocimiento, según Ribeyro, durante el proceso amoroso. A través de ella los demás sentidos y el resto de las posibles sensaciones físicas se despliegan libremente y ceden el paso a los sentimientos que generan los estímulos externos:

> Conocer el cuerpo de una mujer [asegura la prosa apátrida 5] es una tarea muy lenta y tan encomiable como aprender una lengua muerta. Cada noche se añade una nueva comarca a nuestro placer y un nuevo signo a nuestro ya cuantioso vocabulario. Pero siempre quedarán misterios por desvelar. El cuerpo de una mujer, todo cuerpo humano, es por definición infinito. Uno empieza por tener acceso a la mano, ese apéndice utilitario, instrumental del cuerpo,[7] siempre descubierto, siempre dispuesto a entregarse a no importa quién, que trafica con toda suerte de objetos y ha adquirido, a fuerza de sociabilidad, un carácter casi impersonal y anodino, como el del fiel funcionario o portero del palacio humano. Pero es lo que primero se conoce: cada dedo se va individualizando, adquiere un nombre de familia, y luego cada uña, cada vena, cada arruga, cada imperceptible lunar. Además no es sólo la mano la que conoce la mano: también los labios conocen la mano y entonces se añade un sabor, un olor, una consistencia, una temperatura, un grado de suavidad o de aspereza, una comestibilidad. Hay manos que se devoran como el ala de un pájaro; otras se atracan en la garganta como un eterno cadalso. (*Pa.*, 14)

III.1. Los múltiples significados de la mano

La simbología de la mano es de sobra conocida. Su carácter instrumental, como apunta el peruano al principio de la cita anterior, es la primera función que nos viene a la cabeza. A ese aspecto dedica Ribeyro un párrafo memorable en su cuento «Los cautivos», donde sublima el sentido práctico de la mano humana por encima de cualquier herramienta creada por el hombre:

---

[6] Ribeyro, J. R. "Ribeyro por Ribeyro". *Op. cit.*, 65.

[7] León Hebreo, en sus *Diálogos de amor*, cuando repasa las funciones de cada uno de los miembros del cuerpo humano, según el sistema de pensamiento recibido de la antigüedad grecolatina, indica que las manos "son instrumentos de la ejecución de lo que se conoce y de lo que se habla" (cito por la edición basada en la traducción del Inca Garcilaso de la Vega. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1996, 123.

> Nada es para mí más pavoroso que una fábrica. Yo las temo porque ellas me colman de ignorancia y de preguntas sin respuesta. A veces las observo interrogándome por qué han sido construidas así y no de otra manera, por qué hay una chimenea aquí, una grúa allá, un puente levadizo, un riel, un aglomerado de tuberías, de poleas, de palancas y de implementos que se mueven. Es claro que todos esos artefactos han sido construidos en función de algo preciso, pensados, diseñados, programados. Pero a su vez, para construir esos artefactos ha sido sin duda necesario construir otros antes, pues nada sale de la nada. Cada máquina, por simple que sea, requiere la existencia de otra máquina anterior que la fabricó. De este modo, una fábrica es para mí el resultado de una infinidad de máquinas anteriores, cada herramienta de una herramienta precedente, quizás cada vez más pequeñas y simples, pero cuyo encadenamiento se remonta hasta los albores de la edad industrial, más allá aún, hasta el Renacimiento, y más lejos todavía, hasta la prehistoria, de modo que encontramos al final de esta pesquisa sólo una herramienta, no creada ni inventada, pero perfecta: la mano del hombre. (*Pa.*, 223-224)

Nuevamente, una reflexión acerca del porqué y el cómo de las cosas, en busca de certezas. El hecho es que Ribeyro repasa aquí todos los elementos del método científico: ignorancia sobre un tema, inquietud al mismo tiempo, cadena de deducciones y resultado final. Y es curioso que de la indagación nace la luz y el tema se resuelve. Aunque es muy categórico, como hemos visto anteriormente, cuando se presenta como escéptico o dubitativo, la realidad es que su pensamiento genera muchas veces certezas implacables. De hecho, este párrafo dedicado a las máquinas recuerda en gran medida a los sistemas de deducción filosófica seguidos por los escolásticos, cuya culminación es la *Summa Theologica* de Santo Tomás y, en concreto, a su peculiar demostración de la existencia de Dios a través de cinco vías. En la primera, por ejemplo, el filósofo medieval consigna el motivo del motor inmóvil: todo lo que existe y se mueve, lo hace porque a su vez es movido por otro, y ese otro es movido por otro, y así sucesivamente. Como no es posible imaginar una serie infinita de motores, hay que deducir que tiene que haber un motor inmóvil, origen de todo el movimiento posterior, y a ese motor, perfecto, le llamamos Dios.[8] Para el Aquinate, nada hay más cierto que esa existencia, y lo que comenzaba con una ignorancia, a través de la deducción se convierte en algo indudable.

Ahora bien, el significado simbólico más general para la mano es el de actividad, fuerza, potencia, dominio, poder. En el idioma egipcio, el término que designaba la mano se relacionó con "pilar", es decir, soporte

---

[8] *Cfr.* Santo Tomás de Aquino. *Suma de Teología.* Madrid: B.A.C., 2001, cuarta edición, tomo I, 110-112.

y fuerza, y también con "palma". En el sistema jeroglífico egipcio, la mano significa el principio manifestado, la acción, la donación, la labor.[9] En lenguas del Extremo Oriente, así como en español, expresiones como "meter o poner mano" y "dejar de mano", tienen el sentido corriente de comenzar o abandonar alguna cosa. En hebreo, *iad* significa a la vez mano y potencia. En el budismo, la mano cerrada significa el secreto, el disimulo, mientras la mano abierta significa que no existen secretos.[11] En la iconografía hindú son muchas las significaciones de la mano, porque sus funciones en la vida real son abundantes. Por ejemplo, la mano levantada con los dedos extendidos y la palma hacia delante significa ausencia de temor; la mano bajada, con todos los dedos extendidos y la palma hacia delante significa don; el puño cerrado con el índice extendido apuntando al aire significa amenaza, etc.[12] Los símbolos asociados al poder, fuerza y autoridad también aparecen en la cultura islámica y en la romana. La *manus* simbolizaba la autoridad del *paterfamilias* y la del emperador. En la tradición cristiana y bíblica la mano es asimismo señal de poderío y supremacía. Ser cogido por la mano de Dios es recibir la manifestación de su espíritu. Cuando la mano de Dios toca al hombre, éste recibe la fuerza divina. La "mano de Dios" significa que Dios tiene la totalidad de su poderío. Por eso, la imposición de las manos que hacen los ministros de Dios en algunas ceremonias sacramentales significa la transmisión o transferencia de energía o potencia desde la divinidad hacia el individuo sobre el que se imponen las manos.[13] Algunos antropólogos como Schneider conceden a la mano un papel extraordinario con respecto a los demás órganos del hombre "por ser la manifestación corporal del estado interior del ser humano, pues ella indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica."[14] Del mismo modo, en las danzas rituales de Asia del sur, y en sus manifestaciones artísticas, las posiciones de las manos y los dedos simbolizan actitudes interiores, espirituales o morales.[15]

Además de la conexión de la mano con las realidades interiores, algo que ya queda claro en el texto de Ribeyro, y que veremos también en sus cuentos, hay dos aspectos que conviene destacar: por un lado, las manos interaccionan con los ojos por lo que se refiere a la capacidad comunicativa, con el pensamiento y con las habilidades lingüísticas, y por otro lado las

---

9 *Cfr.* Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2002, 6ª edición, 303.
10 *Cfr.* Chevalier, J. y A. Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, 6ª edición, 682.
11 Cfr. Becker, U. *Enciclopedia de símbolos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003, 200.
12 Chevalier, J. y A. Gheerbrant. *Op. cit.*, 682.
13 *Ibíd.*, 684-685.
14 Cirlot, J. E. *Op. cit.*, 303.
15 Chevalier J. y A. Gheerbrant. *Op. cit.*, 683.

manos tienen en sí el germen de la propia definición personal. Es decir, a través de la forma de las manos y la disposición de todos sus detalles, se puede conocer cómo es una persona e incluso saber cómo va a discurrir su misma vida. Estos dos elementos, como puede imaginarse, son decisivos para tratar de obtener certezas, tanto interiores como exteriores.

La relación de la mano con el ojo fue rehabilitada por el psicoanálisis, considerando que la mano que aparece en los sueños es la equivalente del ojo y, por tanto, tiene la capacidad de ver. Pero muchos siglos antes, este paralelismo fue visto por San Gregorio Niseno, en su obra sobre *La Creación del hombre,* llegando a la conclusión de que las manos del hombre están ligadas a la visión y al conocimiento, porque tienen como fin el lenguaje: "Las manos, para las necesidades del lenguaje, son ayuda particular. Quien viese en el uso de las manos lo propio de una naturaleza racional no se engañaría del todo, por la razón corrientemente admitida y fácil de comprender de que ellas nos permiten representar nuestras palabras mediante letras, y cierta manera de conversar con las manos, dando persistencia con los caracteres escritos a los sonidos y a los gestos".[16]

La moderna psicología ha refrendado esta teoría al descubrir cómo, en el niño que está aprendiendo a tomar contacto con la realidad, mano y ojo evolucionan y aprenden de modo similar: "Esta facultad de buscar el objeto –afirma Charles Bell– la va adquiriendo el niño lentamente. Los movimientos del ojo se perfeccionan gradualmente, igual que los de la mano. En ambos órganos se realiza una operación compuesta: la impresión en el nervio sensorial se acompaña de un esfuerzo voluntario para acomodar la acción muscular a la misma".[17] Es decir, mano y ojo adquieren valor y función gracias a la práctica, "lo que significa –son palabras de Frank Wilson ahora– que el cerebro actúa como autodidacta para sintetizar las percepciones visuales y táctiles obligando a la mano y al ojo a aprender a trabajar juntos".[18] Por ello, los mensajes devienen en una imagen que el cerebro construye con la información de ambos sentidos. Ahora bien, en el camino de vuelta, cuando la inteligencia se plantea no tanto atesorar contenidos como crearlos o manifestarlos, la mano vuelve a tener un evidente protagonismo, ya que existe una notoria asociación entre la mano, el lenguaje, el gesto y el pensamiento. La mano colabora de un modo muy particular en la puesta en

---

16 Chevalier, J. y A. Gheerbrant. *Op. cit.*, 684.

17 Bell, Ch. *The Hand, its Mechanism and Vital Endowments, as Evincing Design: the Bridgewater Treatises on the Power, Wisdom and Goodness of God as manifested in the Creation.* Nueva York: Harper and Brothers, 1840, 188, traducción de Jaime Gavaldá.

18 Wilson, F. R. *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana.* Barcelona: Tusquets, 2002, 107.

práctica de la capacidad lingüística que el pensamiento documenta. Wilson sugiere que, en un grado bastante avanzado de la evolución del *homo erectus*, éste completara los últimos toques de la remodelación de la mano, "lo que habría abierto las puertas a un nuevo repertorio de movimientos y ampliado las posibilidades manuales hasta unos límites insospechados. Como efecto colateral, se pusieron los cimientos de nuestra capacidad comunicativa y cognitiva".[19] De esa manera, la mano pudo ser la que diera entrada al lenguaje humano y la que reorganizara la maquinaria cerebral:

> [El] cerebro habría incorporado una nueva física, una nueva manera de registrar y representar el comportamiento de objetos que se mueven y cambian bajo el control de la mano. Es precisamente este sistema representacional (una sintaxis de causa y efecto, de relatos y experimentos, cada uno de ellos con un principio, un núcleo y un final) lo que encontramos a los niveles más profundos de la organización del lenguaje humano.[20]

Por ello, tiene mucho sentido la conocida frase del novelista canadiense Robertson Davies, quien afirma en su obra *What's Bred in the Bone*, que "es tan seguro que la mano habla al cerebro como que el cerebro habla a la mano".[21] Es decir, no es la mano lo que es perfecto, sino la exacta coordinación entre ella y el cerebro a través de los mecanismos insertos en el sistema nervioso.

Otra vía para la elucidación del papel de la mano en la capacidad lingüística del hombre es la que explora la relación entre signo y gesto. Al hablar, el hombre acumula signos lingüísticos a los que les da un significado, pero también se acompaña a menudo de gestos. El lenguaje, de por sí, es autónomo y puede elaborar contenidos completos, perfectos, sin lagunas o vacíos semánticos. Sin embargo, la realidad es que los gestos van anejos a las representaciones verbales. Ahora bien, ¿en qué categoría tenemos que colocar a los gestos? ¿Son solamente una ayuda física y visual a un contenido verbal que no la necesita, o pueden constituir un modelo de comunicación autónomo? Algunos psicolingüistas opinan que el mundo gestual puede constituir en sí mismo un tipo de lenguaje. Armstrong, Stokoe y Wilcox, en su libro *Gesture and the Nature of Language*, llegan a la siguiente conclusión:

> Con sus manos, su cerebro desarrollado y un gran aumento de la circuitería neural ojo-cerebro-mano, los homínidos pudieron muy bien haber inventado el lenguaje, pero no limitándose a ampliar la función nominal que algunos animales poseen, sino hallando el lenguaje verdadero, con su sintaxis y su vocabulario, en la actividad gestual.[22]

---

19 *Ibíd.*, 70.
20 *Ibíd.*, 71.
21 Davies, R. *What's Bred in the Bone*. Nueva York: Penguin Books, 1986, 34.
22 Armstrong, D. F.; W. C. Stokoe y S. E. Wilcox. *Gesture and the Nature of Language*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1995, 197.

Y Wilson añade un inteligente comentario a esta idea, que juega con dos variables: la significación concreta del gesto (el signo lingüístico con su significante y su significado) y la intencionalidad del "hablante gestual": "el signo práxico es necesariamente un signo del acto que realiza, con independencia del intento comunicativo del actor".[23] Es decir, el gesto significa algo concreto pero el individuo puede utilizarlo para una función que nada tiene que ver con lo que comunica lisa y llanamente. Es, por ejemplo, la actitud del jugador de póquer que con su gesto (realizar movimientos ostensibles con los dedos o la mano, pedir o no más cartas, esbozar una sonrisa o fruncir el ceño) trata de confundir al adversario haciéndole entender que se encuentra en una situación de juego que no es la real.

Hablábamos de dos aspectos. El primero (conexión mano-ojo-lenguaje-pensamiento) ya ha sido esbozado. Y el segundo no es menos importante: en las manos es posible hallar los elementos identificativos de una personalidad, una historia, un modo de ser. "Leer las manos" es algo más que una superstición, y se trata de una práctica probablemente anterior a la historia escrita. La quiromancia es definida por Aristóteles como la más antigua de las artes, que te dice quién eres y qué vicios contraerás. Probablemente procede de la India, y de allí la aprendieron los griegos. Existen unas tablillas indias, de diez mil años de antigüedad, donde permanecen escritas algunas de las reglas de la quiromancia. Y se sabe que César y Alejandro Magno leyeron las manos. Era un arte tan popular que el tercer libro que Gutenberg imprimió trataba temas relativos a la quiromancia.[24] Richard Unger, fundador del Instituto Internacional de Análisis Manual de Sausalito (California, USA) y quiromántico contemporáneo, contestaba así a una entrevista realizada por Wilson:

> Todo par de manos tiene un conjunto de huellas digitales que no se modifican desde los cinco meses anteriores al nacimiento. Mirar las huellas digitales de una persona es (usando una analogía que me gusta) como mirar una bellota y poder decir el tipo de roble que la da. Cuando las personas hacen por convertirse en el tipo de roble posible para ellas, les digo que están persiguiendo la meta de su vida; y si uno camina hacia la meta de su vida, la vida es buena.
>
> Pero en la vida hay muchos accidentes y circunstancias (incluso el temor de realizar nuestra meta vital) que nos salen al paso. Dedicarnos a lo nuestro es espantoso, porque un fracaso sería realmente un fracaso. Sin embargo, estos fracasos son siempre específicos de un camino vital

[23] Wilson, F. R. *Op. cit.*, 207.
[24] *Cfr. Ibíd.*, 300.

concreto. Si quieres ser escritor, te enfrentas al reto de ser escritor. El hecho de que los retos sean indisociables de las metas es lo que les da significado. Siguen inspirando miedo, pero podemos enfrentarnos a las frustraciones porque nuestro interés en llegar a la meta es muy fuerte . [...]

Desde el punto de vista de un quiromántico, hay dos psicologías marcadas en las manos de cada persona. Hay una personalidad que es una combinación de comportamientos aprendidos, talentos innatos y cosas así. La personalidad incluye modelos de comportamiento en las relaciones y ciertas clases de comportamientos repetibles que se refieren a la estructura de la personalidad y que pueden predecirse.

Hay también las huellas digitales, que reflejan un aspecto inalterable de cada individuo, y que llevamos desde antes de nacer. Es como la impronta del alma, algo que nos llega del patrimonio genético. El patrimonio genético seleccionó a unos para ser sanadores, a otros para ser líderes, etcétera.[25]

III.2. Las manos en los relatos

Manos y destinos escritos

La información genética pone al hombre en el mundo y lo individualiza. No tener gestualidad en las manos o carecer de huellas es como no existir. Hay un cuento de García Márquez que confirma esta tesis, en su versión cinematográfica. Se trata de «La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada». Como se sabe, la nieta Eréndira es obligada por su abuela a prostituirse para pagar el destrozo que ha sufrido la vivienda a causa de un incendio. En el inicio del relato, la adolescente se duerme dejando un candelabro con velas encendidas, el cual arde al contacto con las cortinas. A partir de ese momento, Eréndira sufre un proceso de alienación y se entrega sin resistencia a la autoridad de la abuela. Sólo al final del cuento se rebela contra la explotación a la que es sometida y mata a su abuela envenenándola, con la colaboración de Ulises, el cual debe ayudarse de un cuchillo para rematar a la vieja. Pues bien, el texto fílmico tiene algunas diferencias importantes con respecto al relato escrito. La película fue dirigida por Ruy Guerra en 1982 y coproducida por México, Francia y la República Federal Alemana, pero el guión fue redactado por el mismo García Márquez, quien introdujo todas las variaciones con respecto a su misma obra escrita. En concreto, el detalle que nos interesa aquí es el de las manos. Al principio de la película, cuando ocurre la desgracia y Eréndira pierde totalmente su libertad, quedando a merced de la avaricia de la abuela,

---

[25] *Ibíd.* 299-300.

se muestra un primer plano de las manos donde se observa claramente que las rayas desaparecen, y la palma queda lisa, algo que no se describe en el cuento escrito. Es como una muerte prematura o una desaparición del personaje. En el posterior desarrollo de la película, la gestualidad de la cara también se ve alterada, disminuida, y todos los movimientos de la muchacha parecen mecánicos, sin aliento. Sin embargo, cuando alcanzamos los últimos compases, en el momento en que la abuela comienza a agonizar, las rayas vuelven a la mano y Eréndira desaparece, no sólo de la faz de su explotadora sino incluso de la de su amante Ulises, quien la busca desesperadamente sin éxito. Eréndira es, por fin, libre, y la vida y la actividad vuelven a su cuerpo y a su alma. En ese contexto, las rayas de la mano simbolizan la energía espiritual necesaria para actuar, pero también para ser ella misma.

Hay un cuento de Ribeyro que parte de esa visión esencialista de las manos como elemento de autodefinición e itinerario vital. Se titula «En la comisaría» y pertenece al primer volumen de cuentos que publicó a mitad de los cincuenta. En él se recrea el ambiente de baja calaña en una comisaría de policía. Varios detenidos, por diversos delitos, se encuentran esperando que los juzguen, los metan en la cárcel o los dejen libres. El comisario, que pertenece a un estrato social y cultural no muy diferente al de los detenidos, ha prometido dejar en libertad a quien dé una paliza al panadero, el cual ha sido llevado a prisión por pegarle a su mujer. Todo el relato está construido alrededor de la figura de Martín, otro de los detenidos, que no termina de decidirse a acometer el reto del comisario y, por otro lado, ve la necesidad de hacerlo rápidamente, porque de lo contrario no llegará a la cita con Luisa a mediodía en la parada del autobús para ir a la playa. Y es en esas dos líneas argumentales donde la mano –el puño, en este caso– cobra una relevancia estructural. Justo en la mitad del relato, el narrador anota el siguiente comentario: "observó sus puños cuyos nudillos estaban cruzados de cicatrices. En esa parte de sus manos y no en las palmas estaba escrita toda su historia" (Cc., 53). La comparación de las palmas con los puños nos permite trasladar el protagonismo gestual y la información genética a la parte exterior de la mano e interpretar todo el relato desde esa perspectiva. Generalmente, los puños vienen siempre asociados a la imagen de la posible pelea con el panadero y las manos al contacto suave de su relación con Luisa. Y esas dos realidades se nos van contando poco a poco a medida que manos y puños van apareciendo en la escena. Por ejemplo, en los primeros compases, antes de saber por qué Martín está en la comisaría, quién es Luisa y cuál es el problema con el panadero, leemos las siguientes palabras:

> Martín se miró los puños, aquellos puños rojos y sarmentosos que en Surquillo habían dejado tantos malos recuerdos. Las últimas palabras

> del comisario repicaron en sus oídos: "Si alguno de los detenidos quiere salir no tiene más que darle una paliza a este miserable." (*Cc.*, 50)

Y un poco más adelante: "Martín bajó la mano y sintió un estremecimiento. Una imagen, una cara, un cuerpo fresco y fugitivo pasaron por su memoria. Casi sintió contra su pecho velludo el contacto de una mano suave" (Cc., 51). Cuando el lector ya está metido en la escena y contempla a Martín casi decidido a arremeter contra el panadero, la tensión gana densidad y el ritmo del relato se acelera. En ese momento, los puños vuelven a aparecer como eje que condiciona el horizonte de expectativas del que contempla la situación: "Después de un minuto de silencio, durante el cual Martín se frotó nerviosamente los puños, en el patio se produjo una gran agitación" (Cc., 55). Y llegamos al momento culminante: "Entre dos detenidos lo cogieron por la cintura y lo lanzaron al centro del patio. Martín, en un extremo, tenía los puños apretados y sólo esperaba las órdenes del comisario para comenzar" (Cc., 55). Se produce entonces la lucha, y Martín puede salir de la comisaría para llegar puntual a su cita con Luisa. Las últimas líneas son cruciales para entender el significado del relato, donde los puños vuelven a simbolizar la historia personal, el modo de ser de un personaje degradado por su afición a las peleas, algo que probablemente le ha costado numerosos conflictos con su mujer:

> Luisa, sobre la plataforma del paradero, agitaba su bolsa de baño. Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta. (*Cc.*, 56)

En el cuento «Los españoles» es el dedo meñique el que contiene el mapa de la vida y la idiosincrasia personal. En el comienzo del relato, el peruano describe su vida (o la vida del personaje) en una pensión de Madrid. Desde la ventana de su habitación, a los pocos días de llegar a la casa de huéspedes, descubre que hay una mujer joven que vive también allí. Nada nos dice sobre su aspecto físico, pero todas sus cualidades físicas y psíquicas van a descansar en las características que le aportan al narrador las manos:

> Al cabo de unos días volví a verla. Mi presencia parecía incomodarla pues cada vez que me distinguía cerraba la ventana o retiraba el torso, dejando abandonadas en el alféizar un par de manos pensativas. Yo miraba esas manos con pasión, diciéndome que para un buen observador toda la historia de una persona está contenida en su dedo meñique. Pero, a fuerza de examinarlo, sólo deduje que se trataba de una persona lánguida, esbelta, espiritual y desgraciada. (*Cc.*, 311)

Manos que, en última instancia, despiertan la curiosidad del inquilino y le instan a pulular por el lugar en busca de más datos: "A tal

punto me intrigaron esas manos que yo, especie de araña ocupada en tejer sobre el papel mi vana mantelería, me aventuré a recorrer durante el día los pasillos de la pensión" (*Cc.*, 311).

Es evidente que sólo un observador muy sutil puede hacer esas declaraciones. Generalmente, para conocer a una persona no sólo hace falta examinar bien el físico, sobre todo sus gestos faciales, corporales y de las extremidades, sino que hay que escucharla también y observarla actuando durante algún tiempo, para deducir sus costumbres, defectos, virtudes, capacidades. Sin embargo, el narrador ribeyriano es tan preciso y perspicuo como el autor del relato: bastan unas manos o incluso un solo meñique, con su información genética, para entrar en las interioridades de una persona.

En el relato «Tristes querellas en la vieja quinta», aunque el asunto principal tiene que ver con las disputas entre dos vecinos en la quinta que hoy ocupan la viuda y los hijos de Juan Antonio, hermano de Julio Ramón, hay un momento en el que las manos cobran un protagonismo especial. Muy avanzado el cuento, cuando la situación de rivalidad entre los dos personajes –Memo y Doña Pancha– es notoria y está llegando a un punto culminante, aparece el hijo gordo de la vieja y Memo abandona las hostilidades para evitar posibles represalias de ese extraño personaje. Pero un día lo sigue por la calle y lo ve entrar en un garito de Surquillo, un barrio limeño (el barrio que ha sido testigo de muchas de las peleas de Martín, el personaje de «En la comisaría») lleno de "indigentes, borrachines, matones y rufianes" (Cc., 430). Allí, entabla conversación con un "mancebo que bebía a su lado" y "le invitó una cerveza. Memo no quiso seguir observando, pues se sintió invadido por una invencible repugnancia. El gordo le ofrecía cigarrillos a su vecino y pedía que le mostrara su mano para adivinarle las líneas de la fortuna" (Cc., 430). En este caso, el recurso a la quiromancia no tiene un papel definidor en el relato, sino que es más bien una excusa para conquistar al muchacho. Esta primera intervención de las manos nos despista, pues, convencidos ya del poder estructural de los apéndices superiores en Ribeyro, fijamos la atención en el detalle. Sin embargo, al aproximarnos más al final del texto, apreciamos claramente el protagonismo de las manos en la conclusión de la pieza. Por fin, el hijo de Doña Pancha vuelve a Venezuela y las disputas adquieren cada vez proporciones mayores, hasta que la vieja se pone enferma y le pide a Memo, de muy malos modos, que le traiga una aspirina. Él se resiste a atenderla pero finalmente lo hace, y notamos que llega el momento de clímax en el relato porque, por primera vez, existe un acercamiento entre ellos, ya que Memo se ve en la necesidad de entrar a la casa de ella para llevarle las pastillas:

> Cuando regresó de la farmacia tocó la puerta de doña Francisca. "Un momento, cholo indecente, espere que me ponga la bata." "¿Y cree que la voy

> a mirar? Lo último que se me ocurriría: ¡una chancha calata!" La puerta se entreabrió y asomó por ella la mano de doña Pancha. Memo depositó el sobre con las aspirinas. "Un sol cincuenta. No va a querer además que le regale las medicinas." "Ya lo sé, flaco avaro. Espere." La mano volvió a asomar y arrojó al balcón un puñado de monedas. "¿Así me paga el servicio? ¡Sépalo ya, no cuente en adelante conmigo, muérase como una rata!" (*Cc.*, 436)

Los únicos elementos de contacto que hay entre los dos son las agresiones verbales y la aparición de las manos. Otra vez con mucha sutileza, Ribeyro sugiere toda la intensidad de la acción con los ligeros movimientos de las manos: la mano de doña Pancha con la puerta entreabierta, la mano de Memo depositando el paquete en la mano de ella y finalmente la mano de la vieja de nuevo arrojando las monedas. Desconfianza y agresividad. Con ese simple recorrido el lector comprende toda una situación compleja. Después de este momento climático, la siguiente aparición de las manos remata la conclusión del cuento: Doña Pancha muere y, lógicamente, quien la descubre es Memo, el cual, entrando por primera vez en la casa de ella, "a gatas anduvo chocando con taburetes y mesas hasta que encontró el conmutador de una lámpara y alumbró. Doña Pancha estaba tirada de vientre en medio del piso, con un frasco en la mano. El vuelo de su camisón estaba levantado, dejando al descubierto un muslo inmensamente gordo, cruzado de venas abultadas. El primer impulso de Memo fue salir disparado, pero en la puerta se contuvo. Agachándose rozó con la mano ese cuerpo frío y rígido. En vano trató de levantarlo para llevarlo a la cana. Esos cien kilos de carne eran inamovibles" (Cc., 437). La imagen inaugural de la muerte es el frasco en la mano, y la primera vez que Memo toca a la vieja es cuando ella ya ha muerto. Otra vez la mano en los momentos cruciales de la vida, dando cuenta de las realidades insoslayables y los destinos escritos.

Las manos y el poder

La relación con el poder, la actividad y la fuerza es la primera acepción que proponen los diccionarios de símbolos en el caso de las manos. En varios relatos ribeyrianos esta posibilidad se cumple de un modo nítido. «Una medalla para Virginia» (1965) es el primer texto del libro El próximo mes me nivelo, donde Ribeyro estudia los mismos temas que en obras anteriores (clases sociales bajas, frustración, cambios en la sociedad limeña de mitad de siglo, etc.). En él, una joven, Virginia, salva a la mujer del alcalde, quien está a punto de ahogarse en el mar. Como agradecimiento, la municipalidad organiza una fiesta, en la cual le imponen una medalla al mérito civil. El cuento tiene dos partes bien diferenciadas: la primera, que relata la acción de Virginia en la playa, y la segunda, que describe la

fiesta. Aquí es donde las manos alcanzan protagonismo. El alcalde hace su aparición en la escena manifestando su poder a través de ciertos signos: "Un hombre alto, bien conservado, con las sienes grises, iba de un grupo a otro, saludando con gravedad, invitando cigarrillos o dirigiendo con un gesto de la mano la distribución de los alcoholes" (Cc., 438). A continuación llega Virginia con sus padres y todos la observan admirados. Comienza el baile y en un momento dado se interrumpe la música para hacerle entrega de la medalla, con estas palabras:

> -Señorita López -le dijo el alcalde avanzando las manos-, se ha hecho usted acreedora a la medalla más codiciada de nuestro Ayuntamiento. (Cc., 340)

Pero el ambiente de la fiesta decae y Virginia no se encuentra bien en esas circunstancias, por lo que decide salir a la terraza. Allí acude también el alcalde. La descripción que hace de éste el narrador confirma la sensación de poderío y autoridad: "Al mirar hacia un extremo distinguió al alcalde, de pie, con un cigarrillo en una mano y un vaso en la otra, observándola. Tal vez se había refugiado allí antes que ella, tal vez la había seguido. Luego lo vio acercarse, tirando, al avanzar, su cigarrillo por encima de la baranda" (Cc., 341). Se establece entonces un diálogo entre los dos acerca del modo en que ella salvó a la mujer. Cuando éste termina y antes de que comience el diálogo final del cuento, que destruye todas las expectativas que el lector había depositado en el sentido de esa fiesta, el alcalde "seguía inmóvil con una mano en la baranda, mirando fijamente los frutales" (Cc., 342). Este breve apunte (él inmóvil, mano en la baranda, mirada fija) nos hace dudar de la sensación de seguridad y aplomo que hasta entonces ha evidenciado el alcalde, e introduce una intriga y una tensión que enseguida van a resolverse, porque en ese mismo momento comienza el verdadero diálogo, en el que el alcalde confiesa a Virginia que habría sido mejor que no la hubiera salvado, porque llevan veinte años casados y no hay amor entre ellos. Terminada esa espantosa declaración, los dos entran en el salón, y en ese momento Virginia entiende algo que tiene que ver directamente con sus padres, al contemplar la siguiente escena, que cierra el cuento con un mohín de amargura. Obsérvese el paralelismo con la escena anterior: también se habla de veinte años, y también las manos pierden el sentido de autoridad para rebajarse al nivel del ridículo:

> Su padre, alentado por un coro de borrachos, había puesto las palmas de las manos en el suelo y trataba de pararse de cabeza.
>
> -¡Déjate de disparates, Max! -gritaba su mujer-. ¿Por qué tienes que estar haciendo siempre el payaso? ¿Por qué tienes que tomar así? ¡Nunca lo he entendido! ¡Hace veinte años que haces lo mismo!

> Su padre, azorado, se puso de pie, tratando de no tambalearse. Abotonándose el saco con dignidad, sonrió a los asistentes, pidiendo excusas. Pero de reojo lanzó una rápida mirada a su mujer, aparentemente benigna, como para comprobar de dónde venían los reproches, pero cargada de un sentido que sólo Virginia, en ese momento, comprendió. (*Cc.*, 343)

«Por las azoteas» (1958) es uno de los cuentos del tercer libro de Ribeyro, Las botellas y los hombres. Es un relato entrañable, que explora el mundo de la infancia, el afán de aventura y las ricas posibilidades de los vecindarios limeños. En él, las manos vuelven a tomar posiciones protagónicas y estructurales. Un muchacho de diez años descubre, en sus habituales incursiones por las azoteas del vecindario, que un hombre con apariencia de indigente ha hecho su vivienda en uno de esos rincones. Su primer contacto con él supone el establecimiento de una distancia entre los dos. El señor de las barbas quiere dejar claro cuáles son sus dominios y el ámbito de su poder. Y lo hace a través del gesto de la mano: "Probablemente hice algún ruido pues el hombre enderezó la cabeza y quedó mirándome perplejo. El gesto que hizo con la mano lo interpreté como signo de desalojo, y dando un salto me alejé a la carrera" (Cc., 163). Días más tarde, el muchacho vuelve, picado por la curiosidad, y observa desde lejos al hombre, celoso de su reinado y su parcela de dominio. Véase cómo, al igual que en la cita anterior y en otras que hemos ido proponiendo, la actividad manual viene ligada a la visual, lo que viene a refrendar la teoría de la enorme cercanía de los dos sentidos en el proceso de conocimiento, y de adquisición y elaboración lingüísticas:

> Por entre la juntura de dos tablas apliqué el ojo y observé: el hombre seguía en su perezosa, contemplando sus largas manos trasparentes o lanzando de cuando en cuando una mirada hacia el cielo, para seguir el paso de las nubes viajeras. (Cc., 163).

Poder que muestra nuevamente cuando le invita a pasar y le ofrece una definición de sí mismo:

> –Pasa –dijo, haciéndome una seña con la mano–. Ya sé que estás allí. Vamos a conversar. (...)
>
> –¿Quién eres tú? –le pregunté.
>
> –Yo soy el rey de la azotea –me respondió. (*Cc.*, 163).

Al final de ese largo diálogo vuelven las manos del hombre de las barbas, cuya iniciativa sugiere que es él quien decide qué hay que hacer y cómo. De hecho, la reacción del niño (que es, además, el narrador) ante el gesto de las manos del hombre es de timidez y subordinación:

–¡Demasiadas preguntas! –me respondió, alargando un brazo, con la palma vuelta hacia mí–. Otro día te responderé. Ahora vete, por favor. ¿Por qué no regresas mañana? (...)

En lugar de acercarme a él, que extendía una mano amigable, lancé una mirada codiciosa hacia un amontonamiento de objetos que se distinguía al otro lado de la farola. (*Cc.*, 164-165)

Incluso cuando el inquilino tiene que hacer una comparación, utiliza el símil de la mano y sus dedos, uno de los cuales resulta engrandecido: "–Hoy es mi santo –dijo–. Vamos a festejarlo. ¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa. Y todo por algo infinitamente pequeño, tan pequeño que la uña de mi dedo meñique sería un mundo a su lado" (*Cc.*, 166). La última manifestación de su condición de dueño del lugar, antes de morir, cuando el cuento está acabando, es otro gesto con las manos: "Era la primera lluvia de otoño. De inmediato me acordé de mi amigo, lo vi jubiloso, recibiendo con las manos abiertas esa agua caída del cielo que lavaría su piel, su corazón" (*Cc.*, 168). En fin, la imagen de dominio a través de las manos es bastante común en los relatos del peruano, como en «Alienación» donde, en los primeros compases del cuento, el narrador coloca siempre por encima a la atractiva Queca con respecto a los zambos "lópeces" que sueñan con conquistarla. Cuando Roberto López le alcanzaba a la chica una pelota con la que jugaba, "Queca, que ya estiraba las manos, pareció cambiar de lente, observar algo que no había mirado, un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado (...). Roberto no olvidó nunca la frase que pronunció Queca al alejarse a la carrera: –Yo no juego con zambos–. Estas cinco palabras decidieron su vida" (*Cc.*, 453). Véase la conjunción entre gesto con la mano, imagen visual y signo lingüístico, tan letales, que se convierten en los catalizadores del destino del muchacho. Líneas más adelante, otra conjunción de imagen y gesto con las manos supone el fin de una etapa y un cambio brusco de destino vital, a la vez que una nueva manifestación del dominio de la muchacha, quien sale de una mansión acompañada por un blanquito de clase superior: "Queca ni nos miró, sonreía apretando en sus manos una carterita de raso. Visión fugaz, la última, pues ya nada sería como antes, moría en ese momento toda ilusión y, por ello mismo, no olvidaríamos nunca esa imagen que clausuró para siempre una etapa de nuestra juventud" (*Cc.*, 454).

Las manos y la frustración

Aunque la simbología general de las manos es positiva, en Ribeyro, dada la configuración de su universo ideológico, bien puede

asociarse al sentido negativo de la frustración existencial y económica. Hemos visto como en algún relato, lo que en principio era signo de poder, acaba descubriendo todo un mundo de carencias. Sin embargo, en otros relatos, la negatividad del apéndice superior invade toda la estructura del cuento. Es lo que ocurre, por ejemplo, en «Mientras arde la vela» (1953), del primer libro del peruano, Los gallinazos sin plumas. Moisés, marido de Mercedes, ha sufrido un desvanecimiento, por causa del exceso de alcohol, y ella piensa que ha muerto, porque ni se mueve ni parece que respire. Pero ella no lo siente, porque -piensa- por fin podrá utilizar los ahorros que quedan -y él no ha malgastado- en abrir una verdulería. Todo el relato gira en torno a esas dos aristas: el estado en que quedó Moisés y la posibilidad de poner un negocio. Estructuralmente, cada vez que aparecen las manos, lo hacen alrededor de una de esas dos aristas o bien de las dos. El párrafo inicial contempla a Moisés tendido y la vela que arde mientras Mercedes permanece inmóvil mirando la vela: "-Me acostaré cuando termine de arder -pensó y se miró las manos agrietadas por la lejía" (*Cc.*, 44). En esa primera manifestación de las manos no adivinamos el grado de humillación que supone el estado de ellas, pero algo podemos intuir. Y líneas más adelante describe los efectos del alcohol en su marido antes de desvanecerse: "-Estaba como loco -pensó Mercedes y miró nuevamente sus manos agrietadas por la lejía. Si pudiera abrir la verdulería no tendría que lavar jamás" (Cc., 44). Conforme ella va entreviendo la posibilidad de que Moisés haya muerto, la ilusión del negocio se va haciendo más profunda, y su posibilidad más clara: "Mercedes sonrió con ternura y volvió a observar sus manos. Estaban cuarteadas como las de un albañil que enyesara. Cuando instalara la verdulería las cuidaría mejor..." (*Cc.*, 45). Y al acercarse a su hijo Panchito para acariciarlo durante el velatorio, nuevamente resalta la frustración con respecto a las manos, que no es sólo una cuestión personal, física, sino que acarrea el complejo de inferioridad propio de quien tiene que trabajar hasta desollarse las manos, porque pertenece a una clase social baja y necesita dinero:

> Panchito se despertó. Al ver la luz encendida se volvió contra la pared. A Mercedes le provocó acariciarlo, pero se contuvo. Eran nuevamente las manos. Ásperas como la lija hacían daño cuando querían ser tiernas. Ella lo había notado horas antes, durante el velorio, cuando tocó la cara de su hijo. (*Cc.*, 46)

El problema en las manos se convierte en obsesión, y mucho más cuando descubren que Moisés no ha muerto; tanto, que el mismo narrador toma el punto de vista de la mujer y exagera la degradación física de esas manos, tal como la sentiría la propia Mercedes:

> -Todavía me faltaban lavar algunas sábanas -pensó Mercedes y miró sus manos, como si le fuera necesario buscar en ellas alguna razón profunda. Habían perdido toda condición humana. "El enfermero a pesar de tenerlas sucias -pensó- las tenía más suaves que las mías." (*Cc.*, 48)

Toda esta evolución culmina, como en su clímax, en el párrafo final, donde se junta la totalidad de los ingredientes del relato: la obsesión por las manos, la posibilidad de abrir un negocio, la vela que casi se apaga ya, etc., sólo que ahora, como Moisés no ha muerto, las esperanzas se convierten en sueños fatuos, deseos que se sabe que nunca van a cumplirse:

> La vela estaba a punto de extinguirse . [...] Mientras tendía las sábanas había mirado la luna, había tenido el primer estremecimiento . [...] "Aún me queda tiempo", pensó y se aproximó a la canasta de ropa sucia. Sus manos se hundieron en ese mar de prendas ajenas y quedaron jugando con ellas, distraídamente, como si todavía le quedara una última duda. "¡Se apaga, se apaga!", murmuró mirando de reojo el candelero y sin podérselo explicar sintió unas ganas invencibles de llorar. Por último hundió los brazos hasta el fondo de la canasta. Sus dedos tocaron la curva fría del vidrio. Se incorporó y de puntillas se encaminó hasta la cama. Moisés dormía . [...] La vela se extinguió en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y sólo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas. (*Cc.*, 48-49)

Vela y manos recorren todo el relato. Cuando la vela se apaga se termina el cuento, pero también cuando parece -es sólo una sensación subjetiva- que las manos han dejado de ser la causa de la humillación y la frustración. La luz de la vela, símbolo de esperanza y vida, desaparece, se convierte en puro humo, sin consistencia, como los sueños, que sueños son, y nada más.

Manos y frustración no sólo llegan desde las clases más bajas, sino también de esas clases medias que luchan por asimilarse a las aristocracias económicas de mitad de siglo. Es éste uno de los temas preferidos de Ribeyro, que cuenta como nadie los cambios sociales están ocurriendo en la Lima del medio siglo, en una ciudad que crece escandalosamente dejando a su paso una riada de transformaciones que, a la postre, serán letales para la configuración social de la ciudad contemporánea. En el cuento «Almuerzo en el club», del séptimo libro del peruano, *Silvio en el Rosedal*, se describe esa situación, a través de dos militares de alta graduación, que ven pisoteada su antigua posición privilegiada por jóvenes de un alto nivel económico. Tío Delfín y tío Carlos, dos hermanos coroneles, invitan al narrador a comer al club más exclusivo de la ciudad, de donde son socios no por sus fortunas personales sino por ser coroneles y haber ganado concursos de

equitación. Ese día, "tío Carlos era comisario de turno del club y debía tomar las disposiciones para que se atendiera bien a los socios que cayeran ese domingo por allí" (Cc., 447). Cuando se encuentran en lo más interesante de la conversación, comentando con orgullo el hecho de pertenecer a una institución tan distinguida y mostrando al narrador cada una de las estancias del complejo, la atención se desvía hacia la zona desde donde Juanito Albornoz, el hermano del presidente del club, llama a gritos al camarero que está en ese mismo momento sirviendo a los protagonistas, para que se dé prisa en servirle. Ellos se ponen muy nerviosos, por la chulería y los malos modos de Juanito, y tío Carlos, ejerciendo sus funciones de comisario, conmina al sirviente a atender rápidamente a Albornoz. Aún así, el hermano del presidente interviene: "–¡Oiga usted, coronel Zapata! (Se dirigía a tío Carlos). ¡Hace diez minutos que estoy pegando gritos y nadie me atiende! ¿Ésa es la manera de tratar a los socios?" (Cc., 449). Éste es el momento de máxima tensión hasta el momento, y en el que se empiezan a desencadenar los sucesos que nos llevarán a la conclusión que apuntábamos antes. Y es entonces cuando aparecen las manos, dando cuenta de la tensa situación: "Tío Delfín levantó la vista hacia el joven, mientras sus manos crispadas buscaban un punto de apoyo sobre la mesa." (Cc., 449). El nerviosismo es patente, fruto no sólo de lo que está pasando, sino también de la conciencia de la distancia económica y, por tanto, también social, de ellos con respecto a Albornoz. Tío Carlos se disculpa ante Juanito, humillado, y el narrador apunta: "Girando sobre sus talones, el joven regresó corriendo hacia la piscina, dejando en las baldosas de la terraza las huellas húmedas de sus pies. Tío Delfín había bajado la cabeza y silbaba débilmente, barriendo con los dedos las migajas que había sobre el mantel" (Cc., 449). Una vez más la mano, los dedos, son catalizadores del ambiente interior, de la situación moral y anímica que se vive. Y aunque Carlos y su mujer tratan de disimular, desviando la atención hacia los helados que acaban de traer, tío Delfín no puede resistir el dolor de esa afrenta: "–¿Mis helados? –repitió tío Delfín, sobresaltado, mirando su copa. La apartó con la mano–. La verdad es que no tengo ganas." (Cc., 450). Poco a poco se recobra la calma, y termina la visita al club. Pero a la vuelta, cuando tío Delfín lleva al narrador a casa, en un momento dado detiene el coche en seco y se reclina sobre el volante a lamentarse amargamente de lo que había ocurrido en el club. Llorando desconsoladamente, declara de nuevo cómo las manos son portadoras de los sentimientos más fuertes:

> –¡No sé cómo me he podido aguantar! Los puños me quemaban. Sólo por Carlos, claro, sólo por él, para no fregarle su vida en el club y ese trabajo que le han ofrecido… (Cc., 451)

Unos ingredientes similares asoman por las páginas de «Una aventura nocturna» (1958): diferencia de clases basada en la economía, humillación desde arriba hacia abajo y manos que testifican el conflicto. El relato, perteneciente a Las botellas y los hombres, describe a Arístides, un cuarentón "excluido del festín de la vida" (Cc., 182), cuya mediocridad también se presenta a través de unas manos que emiten juicios y realizan ademanes de desprecio: "Sus viejos amigos (...) se limitaban a darle un rápido apretón de manos en el que se deslizaba cierta dosis de repugnancia. Porque Arístides no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte" (Cc., 182). Así, esa mano humillada contrasta con la de la mujer que regenta el bar donde se encuentra en ese momento: "La mujer había llegado a la mesa para apoyar en su borde una mano regordeta cargada de joyas" (Cc., 183). Arístides concluye que tiene que ser la patrona del local y que debe de tener mucho dinero, a juzgar por las apariencias del establecimiento. Asimismo, piensa que es una buena oportunidad para tener una aventura con ella, ya que están solos en el bar y ella vive en la planta de arriba. Improvisa una estrategia para la conquista de la mujer, y en ella interviene la mano en varias ocasiones:

> Sólo cuando la tuvo cogida del talle -tieso y fajado bajo su mano inexperta- tuvo la convicción Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre. (*Cc.*, 184)

> Hizo preguntas indiscretas con el objeto de crear un clima de intimidad. Se enteró de que vivía sola, que estaba separada de su marido. La había cogido de la mano. (*Cc.*, 185)

> A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba sus cabellos. (*Cc.*, 185)

Pero la realidad acabará por imponerse. Arístides es un perdedor nato, un mediocre sin remedio, y nuevamente la mano recorrerá la distancia económica y social que hay entre los dos. Cuando la dueña hace ademán de cerrar, Arístides le dice que se queda con ella. La mujer asiente pero le pide que antes le ayude a recoger las mesas y las sillas de la terraza. Arístides termina recogiendo el macetero y, cuando lo ha levantado del suelo, la mujer entra en el bar y lo cierra, dejando a Arístides fuera:

> -¡Abra! -musitó Arístides.
>
> La patrona hizo un gesto negativo y gracioso, con el dedo. (*Cc.*, 186)

El cuento se cierra con la humillación del aprendiz de don Juan, que "tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado" (*Cc.*, 186).

En la investigación de Ribeyro sobre los sentimientos humanos siempre hay espacios de lucidez, certezas que contradicen su escepticismo. Otro problema es el por qué de las frustraciones del hombre contemporáneo. Probablemente, ni tienen causa ni hay que buscarla. Ese asunto, como tantos otros, no está en "nuestras manos".

BIBLIOGRAFÍA

ARMSTRONG, David F.; William C. Stokoe y Sherman E. Wilcox. *Gesture and the Nature of Language*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1995.

BECKER, Udo. *Enciclopedia de símbolos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.

BELL, Charles. *The Hand, its Mechanism and Vital Endowments, as Evincing Design: the Bridgewater Treatises on the Power, Wisdom and Goodness of God as manifested in the Creation*. Nueva York: Harper and Brothers, 1840.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2002, 6ª edición.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, 6ª edición.

DAVIES, Robertson. *What's Bred in the Bone*. Nueva York: Penguin Books, 1986.

LEÓN Hebreo. *Diálogos de amor*. Inca Gracilaso de la Vega (trad.). Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1996.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989.

————. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

————. *Prosas apátridas*. Lima: Editorial Milla Batres/COFIDE, 1992.

————. "Ribeyro por Ribeyro". *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Néstor Tenorio Requejo (ed.). Lima: Arteidea Editores, 1996, 62-63.

Santo Tomás de Aquino. *Suma de Teología*. Madrid: B.A.C., 2001, cuarta edición, tomo I.

WILSON, Frank R. *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Barcelona: Tusquets, 2002.

Cuadernos de Humanidades 15 (43-60)

ESPEJOS, PRISMAS Y OTRAS FORMAS DE VER EL MUNDO

CRISANTO PÉREZ
Universidad de Piura

Siempre que se habla de escritura se piensa en que lo más importante es sin duda tener un buen lapicero, con el depósito lleno y la punta afilada, una buena remesa de papel, un tacho y para los más ribeyrianos –"escribir es un placer que se complementa con el placer de fumar", frase de Gide que Ribeyro hizo suya en «Sólo para fumadores» y en otros muchos escritos–, una cajetilla de cigarrillos y un encendedor, ambos bien cargados. Sin embargo, mirar es tan importante como tener el papel. La mirada es el paso previo a la escritura, o así lo debemos entender, pues no podemos contar nada que no hayamos visto con los ojos fijos puestos en la realidad o en nuestra imaginación. Por ello, lo que pretendemos hacer en esta ponencia no es sino un pequeño recorrido por los diferentes caminos por los que el escritor homenajeado accede a la realidad exterior e interior, a eso que unos, geógrafos de la existencia, han dado en llamar mundo; otros, más helénicos, cosmos; otros, más tangibles quizás, realidad, y que todos estaremos de acuerdo en entenderlo como la vida.

De otro lado, el mismo escritor limeño se encarga de alimentar nuestras "ilusiones ópticas", pues éstas siempre fueron una gran preocupación para él. Los juegos que realiza sobre la distancia o cercanía con los personajes, la advertencia explícita o implícita del uso de la literatura para comprender su realidad, la ironía como maniobra con la que conseguir una cierta redención de sus personajes o desenmascarar la verdadera realidad de su forma de ser..., en fin, todos estas maniobras, y otras muchas, nos llevan directamente a la presencia de una sombra esquiva que observa, escruta y juzga sobre el papel.

Nos encontramos así ante un autor consciente de que la unidad orgánica de toda su obra no puede buscarse en las realidades trasvasadas al orden literario –que trata tanto de lo propio como de lo ajeno, de lugares

tan distantes y tan distintos como las barriadas de la Lima del 50; la selva -«Fénix»-; la sierra -«El Chaco»-; París -«La primera nevada» y otros muchos-; Capri -«Nuit caprensis cirius illumminata»-, o la misma Paita -«Los moribundos» o en «Una medalla para Virginia»- sino en la mirada sostenida ante el mundo y ante sí mismo, en la mano que sujeta el prisma con el cual descompone primero la luz de lo real y la reordena después en el discurso literario. La mirada, la mano, el prisma, son siempre los mismos, cambia únicamente la realidad sobre las cuales se aplica. Busquemos por lo tanto ese prisma, esa mano y esa mirada, descubramos al autor cuando se mira en el espejo de la palabra.

Fantásticos, autobiográficos, de mundos perdidos o por encontrar, neorrealistas..., cada grupo de relatos vendría a ser entonces una cara del prisma, del cual deberíamos analizar no sólo su diseño, sino el dueño de la mano que lo aplica sobre el mundo y las causas de esa operación. Nos propondremos, en adelante, mostrar la confianza, -y la desconfianza también- que Ribeyro tuvo sobre ese prisma de papel llamado literatura, bien por medio de procedimientos técnicos, como el intertexto, por medio de la tendencia autobiográfica o entendiendo la vida como algo simbólico que debe ser leído y continuamente interpretado.

La atalaya de la palabra: la mirada al mundo desde la literatura

La realidad se puede mostrar en ocasiones como un enigma de imposible acceso por medio de la observación directa. En muchos de los cuentos de Ribeyro, la apariencia que reviste y disfraza la realidad va a ser desmantelada por medio del uso de la literatura. Ribeyro entreteje una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad usando la primera como escudo para poder defenderse de la incomprensión que la segunda le suscita, y de paso reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, su presencia como ente organizador del discurso,[1] con continuas referencias a la escritura como medio de acceder a la realidad.

Si el empleo del cauce literario, el hecho de verter la realidad en el molde de la palabra literaria, supone un esfuerzo por comprenderla, el empleo del intertexto supondría un esfuerzo doble. Entendamos el intertexto como la inclusión en una obra literaria de elementos, -sean personajes, títulos, citas o argumentos- pertenecientes a otra obra, del mismo autor, -a lo que se le podría llamar autotexto-, o de autores diferentes. Tradicionalmente el intertexto se entendía como una forma de presunción de erudición por

[1] Pues, como advierte Jay, en la posmodernidad, "los escritores se convierten por sí mismos en temática y sujeto de sus propias obras", (Jay 17).

parte del autor, que había colocado, intencionalmente o no, alguna cita que nos remitía a una obra, mostrándose no sólo como un buen escritor sino sobre todo como un lector consumado, conocedor de todo libro raro que haya visto la luz sobre el mundo de las letras. En la actualidad preferimos considerarlo más que como muestra de erudición, como intento de crear un diálogo entre una obra, –entendida como obra fuente– y la obra que el autor está escribiendo en ese momento. El intertexto puede ser de varios tipos, y no es momento tampoco de ofrecer una perfecta clasificación de esta maniobra literaria. Nosotros nos centraremos en dos de ellos, el conocido como cita –o intertexto textual– y el estructural, en el cual el autor hace uso de un esquema argumental preexistente, para su obra, esto es, en definitiva, cuenta la misma historia que ya se contó pero con otras palabras, otros personajes y otras situaciones.

Este último caso parece ser el de «Te querré eternamente», aparecido en *Los cautivos* (1958). En este libro todos los cuentos muestran la dureza de la vida de los escritores latinoamericanos en París, cautivos de su propia idea de la vida literaria en la considerada por mucho tiempo desde América Latina como capital de las letras, ideal que por lo demás no encajará, como denuncia el escritor, con la realidad.

Este cuento sería el primer ejemplo donde esta estrategia se hace evidente, pues la intertextualidad se pone al servicio del desvelamiento de la apariencia y de una ironía en todos los niveles. Aunque la identidad del narrador no quede precisada, su relación con el autor real es muy estrecha. Para empezar, el narrador es un escritor peruano, experto en viajes trasatlánticos, que con el tiempo ha ido perdiendo la ilusión por los mismos. El desencanto que muestra el narrador por estos viajes va más allá de la sensación de fastidio por deber permanecer largo tiempo en un barco, y hemos de pensar que tiene que ver con el desengaño sobre la condición humana y su tendencia natural de convertir algo idealmente excelso como es el amor en un estado de ánimo transitorio y caduco. En el comienzo el narrador nos cuenta la diferencia entre el mar literario imaginado por él en sus primeros viajes y el mar real que ahora describe. Los argonautas de la antigüedad pasarán a ser "sucios marineros que comían spaghetti y hacían contrabando de cigarrillos". El mar contiene acorazados hundidos y no bellos galeones. Como vemos, el mar literario ha sucumbido a su mirada ante el mar real. La función de ese comienzo sería la de presentarnos el mecanismo con el cual se ha de ejercer el proceso transformador de la ironía: la realidad ha de desmentir a la literatura. Si el amor como tema literario se establece sobre una serie de fundamentos: fidelidad, eternidad, etc., el amor de sus personajes obedecerá a otros, constituyendo por este

contraste un curioso mecanismo, al hacer literatura negando el dominio de los valores literarios en la realidad. El resto de los compañeros de viaje sufrirán la mirada decepcionada del narrador. Uno de ellos, especialmente, se convertirá en objetivo de sus maniobras "desliteraturizadoras", alguien que pronto llamó su atención por su silencio, de orden metafísico: el extraño hombre enlutado que viajaba en primera.

Los mecanismos de la ironía pronto destejerán las redes literarias en las que se habría podido organizar la realidad:

1. El viejo marinero a quien soborna tiene el honor suficiente para no darle la información aunque sí se la facilita al dejarle la puerta abierta para que, al seguir al viudo y al marinero, se entere de que el viudo visita en las bodegas más profundas el ataúd donde yace su esposa muerta.

2. La idea que el narrador tiene del viudo, como paradigma de la finura y la elegancia, comienza a tambalearse cuando es invitado a un trago a pico de una botella de brandy "Fundador". El hecho de que no le interesen los libros sino las encuadernaciones no deja de ser un reflejo de su superficialidad, reafirmada por la interpretación que el narrador realiza de la conversación: "soslayaba los asuntos personales e iba de tema en tópico con discreción, como quien se conforma con mostrar del índice de un libro, a lo más los epígrafes, pero nunca el tenor de los capítulos"[2] (*Cc.*, 266).

3. Al final el personaje en cuestión demuestra su mediocridad al mostrarle el tatuaje del antebrazo con el nombre de una mujer: "Alicia". La eternidad del sentimiento se ha convertido así en una cuestión cutánea.

Sin embargo, el comienzo del cuento, con su proceso desilusionador, no obedece a un arrebato realista del narrador, sino a una postura desencantada ante lo que observa.[3] A partir de la llegada a las islas Canarias (donde hacen escala), el narrador pierde de vista al viudo, pero es importante la interpretación profunda de las escalas en un viaje en barco que realiza el narrador:

> A raíz de ese diálogo dejé de verlo. Llegamos además a las Canarias, bajé al puerto y, como cada vez que pisaba tierra, me pareció mudar de piel, de preocupaciones e iniciar una existencia diferente. En esa vida en

---

[2] Esta comparación supone una primera clave para la interpretación del cuento por medio de la intertextualidad.

[3] Podríamos advertir en este caso un rastro modernista, en el sentido en que lo advierte Scholz para quien, sobre todo en los cuentos latinoamericanos, varias de las características decisivas para la nueva narrativa provienen de los principios estéticos introducidos por los impresionistas, quienes influyeron tanto en la poesía hispanoamericana del siglo XX. "Es apreciable su insistencia en mostrar las cosas no como son, sino como las sentimos y como las apariencias nos las sugieren" (Scholz 14).

> miniatura que es un viaje en barco cada escala tiene el mismo valor que el paso de las estaciones o la iniciación de los grandes ciclos vitales (*Cc.*, 266).

Como es característico en los cuentos de Ribeyro, el propio narrador nos proporcionará pistas para interpretar lo que después ha de ocurrir. Para empezar, el hecho de entender el viaje en barco como "una vida en miniatura" nos conduce a pensar que las conclusiones a las que llegue, nefastas sobre su idea de la eternidad del amor, serán igualmente aplicables a la vida. Además, su idea de los ciclos vitales no deberá ser aplicada sobre el narrador, sino sobre el viudo, pues a partir de la escala en las Canarias todo cambia en la vida del viudo. Se sumará al viaje una mujer de unos cuarenta años, con quien terminará casándose en el propio barco, luego de abandonar el luto, vistiendo de rojo un día, de blanco otro, y de ridículo pierrot para la fiesta de disfraces, con la que se culminan las celebraciones del paso del ecuador en el viaje hasta América.

Nos enteraremos de los motivos de un cambio de comportamiento que sospechábamos por los comentarios del narrador cuando de la mano de éste asistamos a la romántica y patética escena en la que el viudo declara su amor a la viajera incorporada en las Canarias, y que culmina con besos y aceptaciones ante las cuales no sólo el narrador, sino nosotros como lectores no podemos impedir una mirada cargada de ironía y desconfianza. Luego de esta escena, pese a lo que podríamos pensar, la ironía no cede en su tensión, sino que llega al sarcasmo, con el uso de una serie de términos en un sentido diametralmente opuesto al que poseen denotativamente:

> El grave enlutado, cuando pidieron voluntarios, estuvo en primera fila y lo vi llevar entre los dientes una cucharita donde bailaba una bolilla, tratando, confundido entre una docena de jovenzuelos, de llegar a la meta sin que su preciosa carga se cayera. (*Cc.*, 268)

Los adjetivos "grave" y "preciosa" tienen un claro sentido irónico, por su inadecuación al contexto en que se emplean, así como el de "enlutado", al igual que las últimas líneas, en las cuales el desengaño del narrador es patente y definitivo:

> El ataúd fue restituido a las bodegas. Poco antes de llegar a Panamá, el marinero tatuado me informó que, como esa distancia aún lo incomodaba, el enlutado había obtenido el permiso para arrojar el féretro al mar. En Panamá los enamorados descendieron para casarse y retornar a Europa, con la esperanza de que tal vez comenzaba para ellos el eterno amor. (*Cc.*, 269)

Del desengaño sobre el mar literario del cual el narrador nos informa al principio se pasa al desengaño sobre el amor literario. De este modo la percepción ribeyriana de la capacidad humana de amar se muestra

elocuente en su escepticismo. Pero esta ironía no se cierne únicamente sobre lo literario. Si recordamos el intertexto descubierto por García Barrientos, llegaremos a la conclusión de que el autor emplea la literatura para "desliteraturizar" la realidad, pues no sólo escribe un cuento sino que organiza los acontecimientos de la acción no como hayan podido ocurrir, sino por medio de la acción de otra obra literaria.

En un pasaje del Satiricón, escrito dieciocho siglos antes, Petronio cuenta que, después de la muerte de su esposo, una mujer se encerró a llorarlo en la cripta donde estaba enterrado, negándose a tomar alimentos para morir también, a su lado; en los alrededores había un soldado de guardia ante los cadáveres de varios criminales que habían sido ejecutados; éste escuchará el llanto de la viuda, la descubrirá, la consolará y luego enamorará. Entre tanto, alguien roba uno de los cadáveres que el soldado debía custodiar. Como el descuido es castigado con la pena de muerte el soldado se desespera, hasta el punto de pensar en el suicido; para salvarlo, la mujer le aconseja colocar el cuerpo de su esposo en lugar del cadáver del criminal ejecutado.

La mirada escéptica no se cierne tanto sobre la literatura y su capacidad de transformar la realidad, sino sobre la realidad y su incapacidad de ser examinada o "desmontada", sin tener en cuenta la literatura. Por último, la táctica del distanciamiento del narrador frente a nuestro protagonista, el chileno viudo y bebedor de "Fundador", nos informa sobre una distancia no solamente física y narrativa, sino sobre todo, moral, entre el protagonista y autor del cuento y el personaje. Como en otras obras de Julio Ramón Ribeyro, el narrador tiende a mostrar una mayor lejanía física en el relato cuanta mayor distancia se interponga entre la dimensión moral del comportamiento del personaje y la interpretación, en el mismo plano, del autor. Podemos percibir, por ejemplo, que el narrador no llega a obtener las informaciones más escabrosas sobre el protagonista por sí mismo, sino que precisa de intermediarios. El narrador sabrá los motivos de las extrañas y tétricas visitas realizadas por el viudo a las bodegas más profundas del buque gracias a la colaboración del marinero, quien, al ser puesto su honor en duda, decide dejar la puerta abierta para que él pueda observar. Además, los últimos e inesperados giros de la vida del protagonista los sabremos gracias a la sinceridad del olivero español:

> El resto de la historia es de una infinita trivialidad. El olivero me contó que entre mi enlutado y la jamona, que subió en las Canarias, había surgido un romance senil, que ya los viajeros estaban hartos de verlos reproducir, exasperados y penosos, los gestos más cándidos de la pasión. (*Cc.*, 268)

No sólo en los cuentos que conforman *Los cautivos* asistimos al empleo

de la literatura como puerta de acceso al conocimiento y de comprensión de lo que en la vida ocurre. «Sobre las olas», escrito bastante años después (1976) y perteneciente al libro de *Silvio en El Rosedal* (de 1987), constituye un buen ejemplo, hermanándose con el anterior por el uso de parecidas estrategias.

Dos acontecimientos a simple vista difíciles de relacionar componen, entrelazados, la acción de «Sobre las olas»: la pérdida de la vida del primer bañista de la temporada en las playas del balneario de San Miguel y la grave enfermedad de la abuela del narrador quien, bordeando la muerte, logra salir sana y salva de una fiebre malta. Ambas anécdotas se presentan entrelazadas, de tal forma que la primera termina identificándose con la segunda, en un contrapunto que, en perfecta simetría, representa la síntesis de la existencia: la vida y la muerte. Su narrador, de tipo autobiográfico, nos narra cómo su abuela enfermó de fiebre malta y fue trasladada al balneario de San Miguel en un intento desesperado por lograr su recuperación. Paseando por el malecón junto a su tío Fermín, ambos descubren al primer bañista de la temporada que de un modo ágil va sorteando las olas. La comparación entre el estado de salud de la abuela y el ambiente relajado y festivo de la playa se da desde la primera página. Ambas situaciones muestran así la complejidad de la existencia, donde la vida y la muerte conviven tan cotidianamente:

> Más que nunca lucía el sol y hacía hasta calor. Los sanmiguelinos, orgullosos de su buen clima, se pavoneaban por el malecón. No había cabida en ese bello día para el menor pensamiento triste ni para la más leve tragedia. Y sin embargo, a pocos pasos de allí, una anciana se moría en una casita con geranios y rejas de madera. (*Cc.*, 482)

El estilo del bañista parece perfecto, y todo el mundo lo mira como si de un espectáculo se tratara, hasta que el mar se pica y las olas se hacen más fuertes. Entonces, ya agotado, se le hace imposible llegar a la orilla, por lo que pide ayuda. Al principio no es atendido,[4] por el miedo de unos y la insolidaridad de otros, hasta que los espectadores se dan cuenta de la seriedad de la situación. Un hombre llama al equipo de salvamento del Callao, para enviar una lancha. Luego de la llamada, su satisfacción será total. En la otra cara de la moneda, la vida de la abuela parece correr un serio peligro:

> El hombre de la llamada por teléfono reapareció en la terraza del club haciendo un gesto victorioso con los brazos, justo cuando una de las hermanas de mi tío llegaba a paso ligero al malecón. Cogiéndolo del brazo lo apartó de mí. Tenía los ojos muy irritados. Durante un rato conversaron

[4] Higgins interpreta este hecho como un indicio de "la insignificancia de los seres humanos en el orden cósmico, al destacar la cruel indiferencia del mundo ante la desgracia individual" (159).

> aparte, mirándome de reojo, mientras yo me esforzaba por ver qué pasaba en el mar y buscaba la cabeza del bañista. (*Cc.*, 505)

Desde este momento de la acción ya sabemos de la interdependencia de ambos acontecimientos, e imaginamos que la vida del bañista será salvada a cambio de la muerte de la abuela. Sin embargo, momentos después, justo cuando llega la lancha de salvamento, el cuerpo del bañista deja de divisarse en el mar. El tío Fermín reaparece y conduce al narrador ante la presencia de su abuela.

La gran distancia temporal que separa al narrador del personaje le impide a este último dominar una realidad que ha sido radicalmente manipulada por el narrador para encontrarle sentido a dos anécdotas de su vida que, según parece, se debieron dar a lo largo de una misma jornada. En realidad, lo interesante del cuento no es que Julio Ramón Ribeyro recuerde que el día en que vio ahogarse a un bañista en San Miguel su abuela recuperó milagrosa e inesperadamente la salud, sino el hecho de intercalar las dos acciones, como si una dependiera de la otra. La técnica del contrapunto es en el caso de Julio Ramón Ribeyro una de las más empleadas;[5] pero, además, no es una forma de presentar el relato, sino más bien de interpretar la realidad. Nos encontramos otra vez ante un ejemplo evidente de manipulación literaria de la realidad en un intento de comprenderla. De esta forma, el contrapunto, más que una técnica narrativa en la que se manifiesta un cierto virtuosismo a la hora de enlazar dos acciones en un solo relato, genera un discurso en el cual lo más importante es la búsqueda de sentido a los acontecimientos aislados que completan la existencia del ser humano. La vida se entiende así como una especie de compensación. Las referencias a la *Ilíada*, cuyos versos manan continuamente de los labios de su tío Fermín, cobran especial relevancia para entender el cuento presente en esta dirección, recordándonos el modo de entender la vida que Aquiles expondrá a Príamo cuando éste se introduzca en su tienda para pedirle el cadáver de Héctor, su hijo.

En los dos casos observados, «Te querré eternamente» y «Sobre las olas», hemos asistido a la aplicación de moldes literarios preexitentes –intertextos–, para proceder a una visión menos literaria del amor y a la cotidiana coexistencia de la vida y de la muerte. En otras ocasiones, la propia vida del autor y el devenir de su clan familiar se aplicarán al molde la palabra escrita emprendiendo así la búsqueda de un sentido, esquivo y difícil de encontrar en la vida real. Es entonces cuando nos encontramos inmersos en la escritura autobiográfica ribeyriana.

---

[5] Ver Kristal 134-140.

La escritura autobiográfica supone por lo tanto una continua inmersión en la propia vida del sujeto escritor, y el empleo de un lenguaje especial, el lenguaje gráfico, cuyas reglas y pautas inmanentes –la linealidad del lenguaje humano, el continuo trabajo de corrección, entre otras– se aplican como herramientas con las que entender la vida, dotándola de sentido. La escritura autobiográfica se constituye así en espejo, en superficie refractaria que ofrece al autor real una imagen literaria de sí mismo, inabarcable e inacabable.

Una de las principales motivaciones de ese ejercicio, por medio del cual la escritura del autor beberá de su propia vida, es la del diseño de una imagen literaria de sí mismo. En algunos casos, por lo que respecta a Ribeyro, éste buscará más allá de las apariencias de la realidad, hasta enfrentarse a la realidad tal cual es, de manera que descubrirá en el casero de la pensión donde se aloja en Francfort a un antiguo soldado del ejército nazi, que pondrá en cuidar su vasta colección de pájaros extraños el mismo empeño que en otro tiempo aplicaba a la vigilancia de los judíos en un campo de concentración:

> Desde el jardín llegó el canto penetrante de un tordo. Asomándome a la ventana vi al carcelero, inclinado en el anochecer ante una jaula, dialogando amorosamente con uno de sus cautivos. («Los cautivos», 287)

Otras veces, buscará las causas de la escritura, como en «Página de un diario», donde el protagonista siente reencarnar a su padre, recientemente fallecido, cuando emplee la pluma que aquél solía usar, adornada con una inicial –la "R"– cuyos dos nombres comparten, como se aprecia al final:

> Al fin apareció la pluma fuente con su tapa dorada [...] Ahora sería mía, podría llevarla a la escuela, mostrarla a mis amigos, hacerla relucir también sobre mi traje negro. ¡Hasta tenía grabadas las mismas iniciales! Buscando un papel, tracé mi nombre, que era también el nombre de mi padre. Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes, los libros, las cortinas, y que yo mismo estaba como poseído de su espíritu, transformado ya en una persona grande. «Pero si yo soy mi padre», pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años. («Página de un diario», 116)

El recuerdo es sin embargo una ilusión óptica, y eso alimenta la ficción de los cuentos autobiográficos, donde las cosas no han sido como se recuerdan, y la existencia del recuerdo viene motivada por el presente que lo rescata.

En una dimensión referencial «Sólo para fumadores» ofrece amplias conexiones entre el contenido del cuento y las anotaciones de su diario,

simplemente porque, como relato, es el que obedece a una estructura autobiográfica más evidente. Así como la mayor parte de sus cuentos responden a la evocación de un acontecimiento en particular, en este caso el autor actúa más que por condensación, pues la acción constituye una retrospección que se extiende desde los catorce hasta los cincuenta años, por selección: el narrador refiere únicamente aquellas anécdotas que, de un modo u otro, remiten a su adicción al cigarrillo. Entre las anécdotas registradas tenemos la de la convivencia con una familia obrera muniquesa, que le dará tabaco suficiente para pasar el crudo invierno alemán sin preocuparse más que de escribir, o la venta de sus libros para poder comprar cigarrillos, así como la inclusión de una de sus frases más célebres: "escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar". Incluso la recogida de periódicos para venderlos por su valor como papel al peso *-ramassage-*, algo cargado de gran ironía si tenemos en cuenta que en parte la actividad de escribir supondría dotar de un valor mayor al que el papel posee como materia.

Hasta hace unos cuantos años un lector normal hubiera pensado que más que un cuento, nos hallamos ante un fragmento de su autobiografía. Sin embargo, la sola coincidencia de la identidad entre autor, narrador y protagonista no debe sacarnos del terreno de la ficción.

Desde el principio asistimos a la conversión del cigarrillo en una especie de termómetro de su existencia, cuando el narrador expresa la posibilidad de conocer toda su vida por medio del recorrido por los cigarrillos que ha ido fumando. A partir de entonces el narrador hace un repaso de toda su vida de fumador, pasando por sus inicios como tal con la marca "Derby", los "Chesterfield" de la facultad, los "Incas" de las vacas flacas o los *cigarrillos de tropa* que le facilitara un tío militar. La siguiente secuencia narrativa es en sí una digresión sobre el vicio del tabaquismo en su familia, con un especial detalle de su padre:

> No sé si el tabaco es un vicio hereditario. Papá era un fumador moderado, que dejó el cigarrillo a tiempo cuando se dio cuenta que le hacía daño. No guardo ningún recuerdo de él fumando, salvo una noche (574).

Como vemos, un nuevo lazo de unión se establece entre nuestro autor y su pasado, reforzando el sentido de actualización de todo el pasado familiar en su figura.

Así como la evolución de su vida puede articularse con las marcas de cigarrillos que ha fumado, como hemos visto, también su estado económico quedará relacionado con el tabaco:

> ...me esperaba una existencia errante en la cual el cigarrillo, su privación o su abundancia, jalonarían mis días de gratificaciones y desastres (575).

De ahí comienza el relato de sus aventuras de fumador por Europa, con una primera parada en España, donde fumaba de fiado. La siguiente es otra secuencia digresiva en la que de nuevo medita sobre el vicio de fumar y los escritores, para terminar parafraseando las palabras de André Gide: "Escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar" (576). Debemos llamar la atención sobre el hecho de que las dos digresiones que han roto con el relato de su vida, para pasar a hablar sobre el vicio de fumar en general, se han centrado elocuentemente en el tabaquismo y sus ancestros en primer lugar, y en el tabaquismo y la literatura, desde el punto de vista del escritor. Familia y escritura son una vez más los espacios preferidos donde explorar las causas de su forma de ser. Después de su paso por los peores trabajos parisinos para poder fumar, de recibir la ayuda de un trabajador alemán para consumir cigarrillos artesanales y terminar de este modo su novela *Crónica de San Gabriel*; después de su intento fallido de abandonar el vicio en Huamanga, cuando fumaba "Camel", comienza a trabajar en París, como traductor de la agencia de noticias France Presse, guiado por "Marlboro". Es entonces cuando su salud sufre un grave quebranto:

> No es mi propósito establecer una relación de causa a efecto entre esta marca de cigarrillos y lo que me ocurrió. Lo cierto es que una tarde caí en mi cama y comencé a morir, con gran alarma de mi mujer (pues entretanto, aparte de fumar, me había casado y tenía un hijo) (587).

Una prueba más de que estamos ante una escritura autobiográfica y no ante una biografía *strictu sensu* es que el hecho de articular su vida hilvanada por su vicio de fumador le lleva a dejar otros asuntos de lado, a pesar de la importancia que puedan tener en la vida de cualquier persona, como son el matrimonio y la paternidad, haciendo referencia a ellos con muy pocas palabras.

Después se presenta la tercera digresión del narrador, en la que analiza los beneficios que le ha podido reportar su vicio, para concluir que:

> el cigarrillo, aparte de una droga, era para mí un hábito y un rito. Como todo hábito se había agregado a mi naturaleza hasta formar parte de ella, de modo que quitármelo equivalía a una mutilación; y como rito estaba sometido a la observación de un protocolo riguroso, sancionado por la ejecución de actos precisos y el empleo de objetos de culto irremplazables (590).

Pero estos planteamientos no le sirven. En su búsqueda de un sentido a la actividad con la que ha estructurado el relato de su vida, es decir, en su

búsqueda del sentido de aquello que da sentido al relato de su vida, enlaza el vicio de fumar como forma de relación directa con el fuego, a la teoría de los cuatro elementos de Empédocles.

Tras su última estadía en una clínica termina el relato, en un hábil entrecruzamiento entre el nivel de la acción y el del discurso, "veo además con aprensión que no me queda sino un cigarrillo, de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco" (595). Con este final el narrador nos demuestra que el tabaco no ha sido tan sólo el tema del cuento con el cual ha articulado el relato de su vida, sino el elemento imprescindible para llevar a cabo la escritura, esto es, el discurso narrativo, en un intento de mostrar que este cuento sobre el tabaco hubiera sido imposible escribirlo sin un cigarrillo en la mano.

«Sólo para fumadores» forma parte entonces de un grupo de cuentos en el cual el autor recapitula pasajes de su vida de una forma descentrada, desde los márgenes: la adicción al tabaco en este caso; el fútbol como escuela de la vida en «Atiguibas» o el gusto por la música clásica en «La música, el maestro Berenson y un servidor» suponen, en cierta medida, el intento de búsqueda de sentido a toda una existencia, la suya. Los dos últimos terminarán con un cierto regusto a fracaso, mientras que en el primero el final supondrá la imposición de la acción sobre el discurso y de la vida convertida en literatura sobre la vida inspiradora. Estas raras perspectivas tienen como resultado final una ficción en la que la vida real no aparece reflejada de un modo perfecto, sino distorsionada.

Lo autobiográfico se observa en multitud de cuentos. Como tendencia, asoma ya en el tercero de sus libros de cuentos, *Los cautivos*, y va a predominar absolutamente en los últimos, *Silvio en El Rosedal, Sólo para fumadores* y *Relatos santacrucinos*. Conforme pasa el tiempo asistimos por lo tanto a una necesidad de explorar el propio pasado, inmediato en los cuentos europeos, cada vez más distante en los últimos, en los que palabra a palabra va roturando el diseño de un mundo idealizado, Arcadia infantil, inexistente en su presente, años ochenta y noventa, por dos motivos: la infancia hace años que se fue; la Lima escenario de sus recuerdos así como la sociedad que la conforma, ha sufrido cambios profundos. Si en «Los gallinazos sin plumas» se analizan las consecuencias de esos cambios en las clases menos favorecidas, aquellas que asisten al desarrollo de la sociedad desde la barrera de su miseria; en los últimos cuentos dará la sensación de que aquella misma mandíbula con que la ciudad terminaba devorando de una vez y por siempre a Efraín y Enrique cuando se han liberado de la opresión ejercida por don Santos, se ha convertido en el tiempo y en la

vida. La vida ha devorado la Arcadia infantil, el mundo miraflorino otrora idílico. La realidad se impone cotidianamente, y el único refugio posible es el refugio de la memoria.[6]

De todos modos, y aunque la tendencia autobiográfica y el hecho de comprometer su propio pasado con el molde de la palabra nos haga sospechar una fe casi ciega en las posibilidades de la literatura como forma de acceder al sentido de la realidad, esto no siempre es así. En algunos cuentos, la fe en la literatura se difumina, comprobando que una vez más, el tópico de que la realidad supera siempre a la ficción está vigente. Si en algún cuento se observa de una forma clara ese escepticismo sobre la literatura como forma de contener y ordenar la realidad es en «La solución».

En ese cuento –escrito hacia 1986– aplicará, desde dentro del discurso literario una duda sobre la verdadera capacidad de la literatura de contener lo real en toda su complejidad. La conciencia en Ribeyro de que la literatura convierte la vida en destino y de que ésta se caracteriza por la imposibilidad de establecer un dominio motiva la literatura como recurso ontológico. El protagonista, Armando, un escritor, va proponiendo una serie de posibilidades finales para dar la solución a un cuento que está escribiendo, cuyo tema es la infidelidad. Ante el cómplice silencio de Berta, su esposa, dos matrimonios amigos –Óscar y Amalia, Carlos e Irma– van juzgando la invalidez de cada una de las propuestas de Armando: desde matar a los cuatro supuestos amantes de su esposa hasta su suicidio, pasando por el abandono del hogar o por la expulsión de casa de la esposa e, incluso, el asumir el hecho y tratar de olvidarlo. Una última posibilidad se les ha escapado a todos como posible fin al cuento inconcluso y, sin embargo, será la elegida: matar a su esposa. No obstante, la relación entre el relato sin solución y la vida del matrimonio protagonista, queda establecida por algunos lazos, como siempre más iluminados con la conclusión del relato: el silencio total de Berta en la conversación; la insistencia en su cansancio cuando, despedidos sus amigos, él le pide una opinión al respecto o el hecho de que antes de completar el crimen real Armando termine la escritura del relato:

> Largo rato estuvo revisando su manuscrito, tarjando, añadiendo, corrigiendo. Al fin apagó la luz y pasó al dormitorio. Berta dormía de lado, su lámpara del velador encendida. Armando observó sus rubios cabellos extendidos sobre la almohada, su perfil, su delicado cuello, sus formas que respiraban bajo el edredón. Abriendo el cajón de su mesa de noche sacó su revólver y estirando el brazo le disparó un tiro en la nuca (624).

---

[6] Gran acierto el de Javier de Navascués al titular así su ensayo sobre el espacio en la narrativa ribeyriana.

Así, Ribeyro nos muestra una paradoja más: si bien la realidad puede demostrarnos los límites de la literatura, esa demostración se puede realizar por medio de un cuento, esto es, un medio literario.[7]

Y sin embargo...

Pese a este posible escepticismo, la literatura da sentido a la vida del escritor, como se manifiesta en uno de los cuentos más conocidos de este autor: «Silvio en El Rosedal».

Las circunstancias personales de Julio Ramón Ribeyro, a los pocos años de haber sobrevivido a un cáncer de esófago, y con ciertas dudas sobre su curación definitiva, le llevan a cuestionarse continuamente el valor de su escritura. Curiosamente, en este punto, encontramos una muy estrecha relación entre «Silvio en El Rosedal» y los cuentos ya analizados. Ribeyro se ve impelido, por las experiencias vividas, a buscar las razones profundas por las que, a lo largo de su vida, se ha decantado, entre otras cosas, por el ejercicio literario, pensando que una vez encontradas podrá dar razón a su existencia.

Las veinte páginas que el cuento ocupa no son sino un recuento de la vida de Silvio Lombardi, y una culminación de un proceso que le lleva a la búsqueda de una razón oculta para entender el sentido de su vida. De ascendencia italiana y de espíritu solitario y sensible, Silvio de niño fue educado en la música y para la música, por una madre decidida a convertirlo en un gran violinista pero que arrebatada por la muerte lo dejaría en manos de su esposo, de un claro sentido práctico. Una vez muerta ella su padre lo puso a trabajar en el negocio familiar, una ferretería, convertida a los años en el único horizonte vital de Silvio. Un buen día recibe como herencia la hacienda "El Rosedal", ubicada en Tarma. Se instala allí y consigue que económicamente la hacienda vaya prosperando. Ésta posee un gran rosedal que le da nombre, y que la hace destacar sobre el resto de las haciendas del lugar, y una especie de minarete que rompe con la homogénea arquitectura de la casona principal.

Hasta este punto debemos destacar que el rosedal ha llamado la atención de Silvio Lombardi desde el día en que quiso ascender al cerro que dominaba la hacienda. Uno de los momentos culminantes se da cuando a la

---

[7] Schaeffer considera que la aplicación de un motivación realista al discurso narrativo, cuando obedece a causas ontológicas, puede llevar consigo dos tipos de maniobras: o bien la inmersión o bien el arrastre. En el primer caso nos encontraríamos con la ruptura de las fronteras entre realidad y ficción. En el segundo, con la modelización de la realidad por la ficción, lo que sí ocurre en «La solución» (ver Schaeffer 18-28).

propensión a la búsqueda de Silvio, expresada en este breve sumario de su juventud:

> Luego de algunas escapadas juveniles y nocturnas por la ciudad, buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño (485).

Las referencias al desciframiento, a la lectura y a la interpretación de un enigma son abundantes: Así, la propia arquitectura de la casa predestinaba

> una vida que no podía ser más que enigmática, recoleta y deleitosa (486).

Incluso las paredes, con su antiguo empapelado

> invitaban más que a la contemplación a la lectura (486).

Hasta que el propio Silvio, en un momento dado, considera mirándose al espejo mientras se afeita que

> debía haber una contraseña, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y acceder por fin al conocimiento, a la verdadera realidad (489).

Tras llegar a esta conclusión frente al espejo, se suceden dos movimientos ascensionales. El primero, al cerro que gobierna la hacienda, desde el cual se observan los amplios límites de la misma, en toda su grandeza. Esta ascensión es sin duda una metáfora del acceso al conocimiento, pues tras sobrevivir a las tunas, retamas, cactus y demás plantas silvestres difíciles de sortear, llegará a la cima, donde apreciará la curiosa disposición del rosedal. Esas dificultades apuntan a las que conlleva el logro del conocimiento verdadero, sólo alcanzado tras un período de purificación ascética, representado, a una escala menor y algo humorística, al subrayar las dificultades de un limeño en un terreno poco propicio, por esas plantas y matorrales silvestres.

Tras el descenso, la inadecuación del minarete al plan arquitectónico general de la hacienda le lleva a Silvio a creer que se trata o de un proyecto desfachatado o de algo que esconde un plan preciso, cuyo cumplimiento fuera imprescindible. Por ello decide subir, llegando así a una situación privilegiada para observar el rosedal.

La importancia del minarete es enorme, y más si tenemos en cuenta que la hacienda "El Rosedal" existe verdaderamente, pero sin el ya famoso minarete, como Javier de Navascués ha sabido demostrar en *Los refugios de la memoria.*

Desde esa altura, observa –y éste es el segundo movimiento ascensional– que la disposición de los círculos y rectángulos formados

significan algo en lenguaje morse. Consultando el sentido descubre que esas formas significan "RES". Entonces interpreta la palabra como una orden, convirtiendo su hacienda en una gran explotación lechera, pero no consigue ninguna satisfacción personal con ello. Descubre el significado latino de "res" e inicia el recuento de todas sus posesiones, pero sus elucubraciones lo llevan al infinito. Decidirá darle una interpretación inversa a la palabra, la cual queda transformada en SER. El resultado de esta nueva lectura le conmina a recuperar el tiempo perdido, decidiendo, antes que nada, ser violinista. Desempolva su violín, se ejercita y se da cuenta de que necesita un profesor. El afán por el violín no durará demasiado, desalentado por la indiferencia del público tarmeño a sus logros artísticos. Después de un período monótono, Silvio recibe una carta de sus familiares italianos pidiendo que acoja a una prima y a su hija, pues no tienen a nadie que les pueda ayudar. Él, que pretendía negarse por medio de una carta a la petición se deja sorprender, sin embargo, por un detalle que nosotros seguramente pasaríamos por alto: la firma de Rosa Eleonora Settembrini coincide con el RES del rosedal. Acepta la petición e incluso envía el dinero para los pasajes. Su vida cobra sentido cuando se enamora de la hija de su prima, Roxana Elena Settembrini, –abriéndose así otra posibilidad de ser, esta vez no con la música, sino con el amor–. Al cabo de un año organiza una fiesta para celebrar su cumpleaños y presentarla en sociedad. Todos se quedan maravillados de su belleza, y él, que imaginaba la fiesta como una oportunidad para enamorar a su sobrina, fracasa en su intento. Sus deberes como dueño de la casa le llevan a atender al resto de invitados, por lo que poco a poco va alejándose de ella, enamorada a esas alturas de la fiesta de un joven galán del lugar. Silvio, llevado por un sentimiento de fracaso toma su violín, asciende el minarete y en lo más alto, después de un frustrado intento de leer el mensaje del rosedal a la luz de los fuegos artificiales, toca el violín,

> en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor (502).

Este cuento nos puede llevar a un gran abanico de posibilidades interpretativas. La que nos interesa tiene que ver con la necesidad de Silvio de encontrar un sentido a su existencia y con su idea de que este sentido tiene que ver con el minarete y con el rosedal. Esta claro que la visión del rosedal desde la altura del minarete mueve a Silvio a la búsqueda de alguna interpretación que dé sentido no tanto al rosedal como a su vida.

El minarete es clave. Primero porque, por su verticalidad, como en el caso del cerro, simboliza la búsqueda intelectual y la toma de conciencia sobre su estado.

Interesante es ver cómo el narrador se refiere al momento en que Silvio decide vincular su destino al de su familia venida de Italia, jugando una vez más con el símbolo de la escritura y de la vida como algo que pueda leerse y, por tanto, interpretarse:

> Hasta que un día leyó, literalmente, una página diferente.

De este modo, podríamos pensar que Silvio se enamora de ella porque el mensaje del rosedal se lo impone, o él considera al menos que así lo hace. Silvio al final opta por la solución más pura, la de ser lo que siempre había querido ser y en un momento, además, en el que el valor del rosedal como portador del sentido de su existencia va disminuyendo hasta ser superado por Silvio, pues, recordemos, a la luz de los fuegos artificiales y después:

> Al llegar al reducido observatorio cubierto de tejas observó el rosedal y buscó el dibujo. No se veía nada, quizás porque no había bastante luz. Por algún lado lucía una mata de rosas blancas, por otro una de amarillas. ¿Dónde estaba el mensaje? ¿Qué decía el mensaje? (502).

En ese momento, cuando Silvio se supera a sí mismo, decide, ignorando imperativos ajenos, cumplir con los propios e íntimos: ser, por una vez al menos, lo que siempre quiso, rechazando no sólo las imposiciones que un destino ajeno a él le había ido marcando a lo largo del camino de su vida, sino las que sus propios temores le habían puesto. El hecho de que Silvio se decante por el arte como solución a sus problemas de identidad es, del mismo modo, un alegato del autor a favor de su vocación literaria. El movimiento ascensional también se da cuando se decanta por el arte. Pasa de la fiesta a su habitación y de ésta al minarete, en un movimiento simbólico del exterior al interior y de ahí a la solución final, la última ascensión, superando polillas y tablas desgastadas, símbolos de la edad e incluso de la decrepitud espiritual, hasta llegar al reducido observatorio. Desde éste no sólo observa el rosedal, sino que se observa a sí mismo, y ante la conciencia de la cercanía de la muerte:

> las letras (...) y sumando éstos daban su edad, cincuenta años, la edad en que tal vez debía morir. (Cc., 502)

Lo único que sabe hacer es tocar el violín.

Podemos pensar que este cuento aboga por entender que toda búsqueda de sentido de la vida es una quimera o podemos pensar en el arte como evasión, como refugio ante la incertidumbre de la existencia real. No hay duda de que los esfuerzos de Silvio son los esfuerzos de Ribeyro, y que la opción de uno puede ser, al menos en parte, la del otro. La realidad entendida como enigma de imposible solución se ve sometida a los lineamientos literarios con la intención de lograr una versión más inteligible del mundo.

Aun reconociendo que la imagen devuelta por el espejo es incompleta, aunque el prisma no pueda contener todo el orbe, aun cuando la realidad nos supere, aun cuando la imagen del rosedal se perciba borrosa, Ribeyro lo prefiere, por comprensible y, porque así como Silvio, desde lo alto del minarete, en medio de los fuegos artificiales, tomó su violín y tocó mejor que nunca, aun sabiendo que nadie le estaba escuchado, Ribeyro ante la vida hizo también lo mejor que supo hacer, escribir.

Todo punto de vista es, en realidad y como hemos podido comprobar, la vista sobre un punto. Toda mirada sobre un objeto, el fin de una búsqueda, o su comienzo. Toda palabra, una clave preciosa. Ribeyro nos lleva de la mano hasta lo alto de su minarete, nos pone al lado de Silvio, y en cada cuento, en cada novela, en cada página de sus diarios escuchamos aquello que aquella noche, en la fiesta, los fuegos artificiales impidieron oír. A diferencia de Silvio Ribeyro, como nuestra presencia aquí demuestra, no escribió para nadie, ni los fuegos de artificio de la vida impedirán que nos acerquemos, día a día, a su palabra.

BIBLIOGRAFÍA

HIGGINS, James. Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro. Lima: PUCP, 1991.

JAY, Paul. El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo la Posmodernidad. Representaciones textuales del yo, de Wordswoth a Barthes. Megazul-Endymion: Madrid, 1993.

KRISTAL, Efraín. "El narrador en la obra de J. R. Ribeyro", en Néstor Tenorio Requejo (ed.). *Julio Ramón Ribeyro. El rumor de la vida*. Lima: Arteidea, 1996, 155-189.

NAVASCUÉS, Javier de. Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

Néstor Tenorio Requejo (ed.). *Julio Ramón Ribeyro. El rumor de la vida*. Lima: Arteidea, 1996.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

SCHAEFFER, Jean Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2002.

SCHOLZ, László. *Los avatares de la flecha*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Cuadernos de Humanidades 15 (61-80)

RIBEYRO: LA MIRADA Y LA PALABRA. LA ESCRITURA COMO COMPRENSIÓN DE LA VIDA

VÍCTOR PALACIOS
Universidad de Piura

¡Ribeyro, por fin! ¡El siempre injustamente postergado Ribeyro, por fin! ¡El hombre perseguido por el infortunio! ¡Pero adiós a la mala suerte! ¡El más flaco de mis hermanos, por fin!
(Alfredo Bryce Echenique, Doce cartas a dos amigos, 168.)

La ventana y los otros

El relato «Los españoles» comienza de este modo:

> He vivido en cuartos grandes y pequeños, lujosos y miserables, pero si he buscado siempre algo en una habitación, algo más importante que una buena cama o que un sillón confortable, ha sido una ventana a la calle. El más sórdido reducto me pareció llevadero si tenía una ventana por donde mirar a la calle. La ventana, en muchísimos casos, reemplazó para mí al amigo lejano, a la novia perdida, al libro cambiado por un plato de lentejas. A través de la ventana llegué al corazón de los hombres y pude comprender las consejas de la ciudad.[1]

La ventana es el instrumento predilecto del observador; el símbolo de la curiosidad, la reflexión y la búsqueda; el recuadro por el cual el mundo desliza su irresistible llamado al solitario en la ciudad. En Ribeyro, el ejercicio literario –"un placer complementario al acto de fumar"– es una práctica subordinada a esta actitud predominante en él: la mirada. Escribir no es en rigor una actividad que sojuzgue su vida y absorba su espíritu. No le ocurre lo que a Vargas Llosa, que identifica la auténtica vocación literaria en el que organiza su existencia en función de la literatura y no se limita a hacerle un espacio dentro de ella;[2]

---

1 Ribeyro, J. R. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, pág. 310. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*Cc.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

2 En su diario de 1971, reparando en la personalidad de Vargas Llosa tras el ascenso vertiginoso de su celebridad, Ribeyro comenta: "Tengo la impresión de que cuando uno alcanza cierta fama

ni lo que a Borges, que vive entre libros, escribe sobre libros y, apagadas la luz material, sueña con libros.[3] Como el autor de *La palabra del mudo* confiesa a su amigo Wolfgang Luchting: "Yo no vivo pues de la literatura ni *para* la literatura sino más bien *con* la literatura y de una manera incompleta, ilícita".[4] Ello explica también el estilo ribeyriano, en general despreocupado del alarde técnico y la indagación estética, en favor de una prosa sobria, cristalina, limpia de volutas verbales o esbozos experimentales, si bien no exenta de lirismo y emotividad.

Los gestos permanentes de Ribeyro –como sugieren sus retratos fotográficos– son los específicos del hábito de mirar: la concentración, el asombro, la auscultación y, desde luego, la vaguedad peculiar del que ve sin ver algo fijo, centrando la pupila temblorosa en la ausencia, en lo ya invisible. En suma, los ojos de la nostalgia. En su cuento «Los eucaliptos», evoca unos árboles brutalmente arrebatados a su barrio y a su infancia; entonces

> nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos. (*Cc.*., 121)

Es, por último, esta conciencia del poder penetrante y la naturaleza apremiante del mirar lo que lo turba seguramente cada vez que él se convierte en el objeto de la mirada extraña. Lo que explica, en parte al menos, la timidez y el retraimiento de su temperamento personal.

En cualquier caso, el interés por la exterioridad que llega a través del rectángulo en la pared es el interés por la calle, por sus ocupantes pasajeros,

---

vive más para los artículos, las relaciones mediatas de la nota, la correspondencia, el coloquio multitudinario de un congreso literario, la entrevista, etc., que para la relación directa de persona a persona. Entre el hombre célebre y el mundo, se tiende o se extiende un mundo de papel, una cortina libresca, letresca, de comentarios, citas, glosas y exégesis que en definitiva contienen y aíslan al hombre de la realidad para colocarlo en una especie de Olimpo del cual es difícil hacerlo descender para situarlo en el plano de la simple humanidad" (Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2003, 372). A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*LTdF.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición. En una entrevista de Maynor Freire ("Inquietudes, rebeldías y esperanzas") de 1967, dice el autor de *La casa verde*: "el escritor debe sentirse solidario con las víctimas de una sociedad, pero, si es un escritor profundamente comprometido con su vocación, amará la literatura por encima de todas las cosas, tal como el auténtico revolucionario ama la revolución por encima de todo lo demás" (Mario Vargas Llosa, *Entrevistas escogidas*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, 35).

3 Dice Ernesto Sábato de Borges: "En Borges hay una sola fidelidad y una sola coherencia: la estilística. Él mismo confiesa que rebusca en la filosofía con puro interés estético lo que en ella pueda haber de singular, divertido o asombroso." (*El escritor y sus fantasmas*. Bogotá: Seix Barral, 2000, 74).

4 Palabras destinadas al epílogo de una obra de Luchting entonces inédita (W. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971, 131-132).

por los impulsos que los llevan y los traen en imprevisibles direcciones. Es también la percepción que rastrea un mensaje, un sentido del espacio y de su relación con el observador, incluso su propia identidad en el espejo de los otros. Acuciosidad estimulada, como insinúa el inicio de «Los españoles», por su condición viajera y errante, por la certeza del movimiento constante usual en un individuo que no reconoce como propia ninguna ciudad y, por ello, adopta la movilidad clandestina de un merodeador que, extranjero, sólo encuentra delante de sí lo diferente y lo distante, convirtiendo el andar en un desplazamiento contemplativo.

> Yo he sido muy resistente, muy impermeable para integrarme al medio. Incluso adopté muy pocas de las costumbres de los lugares en los cuales he vivido. Ni siquiera en la manera de hablar. Por ejemplo, viví en España durante dos años, pero jamás se me pegó el acento español, en absoluto. Después he vivido en Francia unos treinta años, pero no se puede decir que me sienta un poco francés. [...] Yo quería preservar esa actitud de ser un hombre de frontera. Y no estar integrado a un medio cultural diferente. Siempre me ha gustado estar un poco al margen, un poco como francotirador, si se quiere. Esa ha sido siempre mi actitud frente a la literatura misma, frente a la cultura.[5]

Podrían añadirse a propósito estas certeras palabras de Hannah Arendt: "es fácil amar la vida en el extranjero. Nunca se es tan dueño de uno mismo como cuando se es un total desconocido".[6]

La fisura y el despertar

Sin embargo, esta posición foránea no es deducible únicamente de una situación en el medio europeo acorde con una perífrasis de los versos de Vallejo: "soy peruano del Perú, y perdonen la tristeza". Quizá su largo exilio voluntario acentuó la actitud inquisitiva, pero creo que el joven Julio Ramón llevaba consigo al zarpar el germen del apátrida. Como narran historias tempranas como «Los eucaliptos» y «Página de un diario», su tenacidad perceptiva proviene del estremecimiento causado por diversas experiencias de ruptura, el vacío de numerosos árboles talados –la muerte de su padre en primer lugar, pero también la extinción del linaje familiar, la desaparición de la Lima de la infancia con los cambios sociales de los años cuarenta, la muerte precoz de algunos compañeros de infancia–, puesto que es sólo cuando algo prominente ha cambiado alrededor, cuando ha surgido la novedad al precio de la pérdida, que se descubre la paradójica presencia

---

5 "Entrevista a Julio Ramón Ribeyro" por Jason Weiss. París, 15 de junio de 1994, en: *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. I. P. Márquez y C. Ferreira (eds.). Lima: PUCP, 1996, 111-112.

6 Varnhagen, R. *Vida de una mujer judía*. Daniel Najmías (trad.). Barcelona: Lumen, 2000, 103.

de lo ausente e irrecuperable, la conciencia del cambio y la conciencia de uno mismo en medio de las cosas que cambian. Entonces, el individuo perplejo dirige su atención hacia el despoblado, sin encontrar explicación ni consuelo.

Como dice el poeta Rilke, las tristezas son los "momentos en que ha entrado algo nuevo en nosotros, algo desconocido; nuestro sentir enmudece en tímido cohibimiento, todo lo que hay en nosotros retrocede, surge un silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se yergue en medio y calla".[7] Silencio que reclama ser incorporado a la existencia por medio de la comprensión, en la esperanza de alguna forma de sosiego. La extrañeza del dolor deviene en ese momento ansiedad de luz, pregunta persistente, ya que, como se lee en el cuento «Alineación», "todo hombre que sufre se vuelve observador" (Cc., 453). "El bienestar es mudo y la angustia locuaz", revela también en *La tentación del fracaso (II,* 52).

La práctica literaria es, entre otras cosas, una extensión de ese estado de tensión, un ensayo de ficciones y un repaso de los días que aspira a recorrer y penetrar lo vivido, bajo el terror de ser consumido por la vorágine del tiempo y la terrible irrealidad del instante. Como el mismo Ribeyro cuenta en sus diarios, para él la escritura es inseparable de la adversidad y la insatisfacción, o, mejor aún, es el recurso solitario que las dignifica.[8] Si bien la cultura literaria inspira su aprehensión del mundo, creo que también puede decirse lo inverso: que la mirada gobierna su escritura. Mirada que, como se ve, no es la del ocioso fisgón, ni la del naturalista o el historiador; sino una confrontación muy humana, existencial a falta de mejor palabra, con las irrevocables cualidades del tiempo: la mudanza y la fugacidad.

Lo interesante es que todas estas motivaciones personales se

---

7 Rilke, R. M. *Cartas a un joven poeta.* J. M. Valverde (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1999, 78.

8 En enero de 1954, Ribeyro escribe: "Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas. Un coloquio humillante con ese implacable director espiritual que llevan dentro de sí todos los hombres afectos a este tipo de confidencias. [...] Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad. Soledad frente el amor, la religión, la política, la sociedad. Los hombres casados, activos, sociables, que desempeñan funciones públicas, difícilmente podrán llevar un diario, ocupados como están en vivir por y para los demás. Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter, debilidad en la que nace y a la que a su vez fortifica. El diario se convierte así en el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo. En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario. El resolverlo, trae consigo su liquidación. Un matrimonio logrado, una posición social conseguida, un proyecto que se realiza pueden suspender la ejecución del diario. Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte. (Ahondar esta idea.)" (*LTdF.* I, 40-41).

convierten en una inquietud por la general condición del ser humano. Ribeyro sale de sí mismo y, acercándose a la ventana, descubre a otros semejantes que encierran en su difuso perfil sus propias e inescrutables penalidades.

> En realidad [responde en una entrevista con Jorge Chiarella], soy antes que nada un escritor que se expresa, cuya obra es un continuo, que está formada por cuentos, novelas, ensayos, piezas de teatro, etc. Lo importante para mí no es el género que empleo sino lo que yo quiero transmitir. Me preguntarás, entonces, y qué es lo quiero transmitir, qué es lo que me preocupa. Te respondo quizá una cosa muy banal: a mí me parece que es la condición del hombre en la tierra, con todos sus problemas, preocupaciones, inquietudes, frustraciones, aspiraciones. Si esto lo puedo expresar en cuento, bien. Si en una obra de teatro, igual. Lo mismo si en una novela o en un ensayo. [...] Creo, antes que nada, que el hecho de escribir es una manera de comunicar una visión del mundo y, al mismo tiempo, una forma de responderse a sí mismo las preguntas que se hacen sobre los temas esenciales del hombre. En el fondo toda obra literaria es un diálogo entre uno mismo y la obra, en la cual la obra es el interlocutor que responde a las preguntas que uno mismo se hace.[9]

De ahí sus recorridos despiertos por la periferia urbana. Precisamente esta figura del intelectual como quien se ha apartado del mundo, ha detenido su vida y se ha sentado frente a las cosas, fuera de ellas, tiene su eco en las ideas de Hannah Arendt, pensadora contemporánea cuyas consideraciones sobre la memoria, la narratividad y la relación del sujeto con el mundo, tienen una feliz correspondencia filosófica con los relatos del cuentista peruano. Para Arendt, el espectador por definición es el no actor, o el actor que ha dejado de serlo. La dilucidación de los acontecimientos –explica– exige un punto de vista oculto para aquellos que toman parte de lo espectado y lo hacen real, lo que implica retirarse del escenario compartido con los otros.[10] Vargas Llosa

---

9 "Ribeyro y la condición del hombre" (1987), en: Ribeyro, J. R. *Las respuestas del mudo (Entrevistas)*, J. Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Jaime Campodónico Editor, 1998, 157-158). En el prólogo de *Antología personal*, Ribeyro dice: "Para terminar, confieso que al revisar en forma sumaria la presente selección he comprobado que su división en rubros no deja de ser relativamente convencional. Se notará que algunos *Proverbiales* podrían ser cuentos o algunos ensayos podrían ser *Proverbiales*, del mismo modo que algunos fragmentos de mi diario podrían ser *Prosas apátridas* y viceversa. Las fronteras entre los llamados géneros literarios son frágiles y catalogar sus textos en uno u otro género es a menudo un asunto circunstancial, pues toda obra literaria es en realidad un *continuum*. Lo importante no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor" (Ribeyro, J. R. *Antología personal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1994, 8).

10 "De la palabra griega para espectadores, theatai, se derivó luego el término filosófico de «teoría», y hasta hace unos cientos de años, la palabra «teórico» significó «que contempla», que observa algo desde el exterior [...] sólo el espectador ocupa una posición que le permite contemplar todo el juego"

habla más bien de un desdoblamiento como la actitud específica del escritor, que vive y a la vez observa ávidamente lo que vive, "hombre que participa sin participar, que está en la vida sin estar".[11] Peter Elmore, en su estudio sobre la obra ribeyriana El perfil de la palabra, comenta a este respecto:

> No es casual que la travesía que narra Crónica de San Gabriel –una de las novelas de Ribeyro– se cierre cuando, en la trama, el sujeto decide que su tarea futura de cronista sólo se consumará si abandona el escenario en el cual ha representado un papel, [de lo cual] se deriva una enseñanza: el aprendizaje del escritor se realiza en la escuela de la experiencia, pero la praxis de la escritura creativa ocurre cuando los actos de la biografía pueden considerarse desde la distancia de la enunciación. Entre la historia y el discurso se abre un intervalo que no solo es cronológico, sino existencial: quien vive se transforma en quien escribe. [12]

El mismo autor de *Crónica de San Gabriel* admite que, para él, "escribir significa desoír el canto de sirena de la vida",[13] pues su oficio se vuelve incompatible con una existencia activa, y más bien lo aleja progresivamente de lo circundante. Su hábito de llevar un diario desde adolescente prueba su larga frecuentación del encierro propio del espectador: "Interrumpido este diario por cerca de cuatro meses –apunta en febrero de 1958–. Interrupción voluntaria nacida en la idea curiosa de que la notación del diario absorbe mi vida activa. Esta creencia ha sido confirmada en algunos planos. Suspendido el diálogo conmigo mismo, mi contacto con el mundo se ha desarrollado con más facilidad" (*LTdF. I*, 195).

Arendt añade que quien sale del mundo, ámbito de las relaciones y las apariencias, y se consagra al pensamiento o al arte, efectúa un abandono análogo al de quien deja la realidad por medio de la muerte. Como sugería Platón, el pensador en cierto modo ya no está entre los vivos.[14] Según James Higgins, el personaje principal de la narración «Silvio en El Rosedal» –célebre alter-ego del autor– está precisamente

> presentado como un hombre solitario y contemplativo que nunca llega a participar en la vida sino que la observa desde el margen. Como tal, resulta típico de muchos protagonistas de Ribeyro y típico también de sus narradores, según los describe Efraín Kristal: "el narrador nunca participa

(Arendt, H. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política.* R. Montoro y F. Vallespín O. (trads.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984, 113-114).

11 Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975, 104.

12 Elmore, P. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro.* Lima: PUCP, Fondo de Cultura Económica, 2002.

13 Ribeyro, J. R. *Prosas apátridas (completas).* Barcelona, Tusquets, 1986, 110. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*Pa.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

14 *Cfr.* Arendt, H. *Op. cit.*, 97-98, 98-99.

del mundo narrado [...] está limitado simple y llanamente a observar y reflexionar".[15]

Ciertamente esta exterioridad, que otorga el privilegio de una óptica abarcante puede sobrevenir a causa de la situación originaria del espectador, sin ninguna previa pasión por la filosofía o el arte. Se ha mencionado ya el vínculo de la obra artística con el decurso de una crisis interior; no obstante, la forma cómo el autor de *La tentación del fracaso* describe su peculiar ubicación social alcanza una novedad significativa:

> Mi situación de clase media, de la que me enorgullezco -dice-, yo la explico como el punto de convergencia entre dos clases diferentes. Por el lado paterno, que era una familia de la alta burguesía descendente y por el lado materno, una familia provinciana emergente. Es decir, en el momento en que estas dos familias se cruzan con el matrimonio de mis padres aparece una zona intermedia, un punto equidistante entre estas dos clases. Yo me he situado en este punto y lo he aceptado como una situación existencial que, por otra parte, me satisface. Nunca he pretendido pertenecer a la alta burguesía peruana pero tampoco descender a una familia provinciana de origen modesto. Yo me siento bien en esa posición de equilibrio, pues me permite juzgar a ambas con bastante libertad de espíritu y objetividad.[16]

La salida del mundo también puede ser inducida violentamente por un suceso que expulsa al individuo del área común de sus semejantes y, al mantenerlo alejado, lo predispone a una actitud crítica o nostálgica. Dicho de otro modo, el llegar a ser "excluido del festín de la vida" (*Cc.*, 182) -frase del relato «Una aventura nocturna»- , sin estar de espaldas a ella, instala al marginado en el mismo apartamiento donde discurre la soledad interrogativa del espectador. De este modo, las coordenadas de quien se siente un paria se aproximan a las de un escritor que, como el narrador miraflorino, se reconoce sensible a esa república de desposeídos -del bienestar, de la dignidad, del pasado, del amor, de la paz, de la verdad- que son los personajes de sus cuentos:

> A mí los tullidos, los tarados, los pordioseros y los parias. Ellos vienen naturalmente a mí sin que tenga necesidad de convocarlos. Me basta subir a un vagón de metro para que, en cada estación, de uno en uno, suban a su vez y vayan cercándome hasta convertirme en algo así como el monarca siniestro de una Corte de los Milagros (*Pa.*, 66).

Tal como dice en una de sus *Prosas apátridas*, en una convocatoria

---

[15] Higgins, J. *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.* PUCP, 1991, 167.

[16] Ribeyro, J. R. "Ribeyro por Ribeyro. (De viva voz)". Sí. Lima: 12 de diciembre de 1994, n. 405. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana.* N. Tenorio Requejo Lima (ed.). Lima: Arteidea Editores, 1996, 62.

universal que es a la vez una autocategorización personal.

Ribeyro no se limita a constatar condolido el espectáculo de la miseria ajena. Admite sentirse involucrado en la medida en que se siente parte de una sociedad, parte de un país.[17] En concreto, su severo juicio sobre la situación del Perú de los años cincuenta proviene de un desasosiego más local, provocado por la hostilidad de una ciudad –la Lima de entonces– que va sucumbiendo en lentas conmociones (inmigraciones que trastornan su trazado, deterioro de edificios tradicionales, pérdida de su atmósfera apacible) y que infunde la confusión y el repliegue subjetivo.[18] Si, como enseñan filósofos como Alasdair MacIntyre y Charles Taylor, la identidad del yo es indesligable de unos lazos, de un entramado de relaciones con otros sujetos, del espacio habitado y sus tradiciones, sin duda la descomposición del medio desorienta al sujeto hasta el punto del desarraigo y la orfandad. Sugiere Arendt que el solitario es el experto en humanidad, que aquel que ha perdido el mundo al cual pertenecía entiende mejor la extrema importancia de la dimensión social de la existencia, del hecho de ser parte viva de un mundo vigente.[19] Aunque a menudo esta añoranza deviene conflicto como en más de un personaje de la narrativa peruana del siglo veinte. Lo ilustra Elmore cuando, comentando la novela *Los geniecillos dominicales* de Ribeyro, escribe:

---

[17] "Ribeyro es un escritor cuya obra acusa una conciencia aguda del cambio histórico y el Perú retratado en sus relatos es una sociedad en vías de transformarse. Esto se explica en parte por el hecho que inició su carrera literaria en una época de cambio socio-económico. Como nativo de Lima, presenció de primera mano el dramático crecimiento de la capital en los años 40 y 50, un crecimiento producido por la industrialización de la costa y la afluencia de inmigrantes de las provincias. Como los demás narradores de la generación del 50, Ribeyro registra en su obra la llamada modernización que convirtió a Lima, una pequeña ciudad de medio millón de habitantes en 1940, en una gran metrópolis de tres millones en 1972. Pero, además de eso, la historia de su propia familia le dio una experiencia directa y personal del cambio social. En el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, los Ribeyro eran una familia eminente de la clase media alta, una familia que contaba entre sus miembros a dos presidentes de la Corte Suprema, un rector de la Universidad de San Marcos y un vice-presidente de la República; pero el padre del escritor parece haber sido un hombre poco ambicioso que nunca alcanzó más que una situación modesta y, como consecuencia, vino a menos la rama de la familia a la que pertenecía el propio Ribeyro. Esta experiencia también está registrada en su obra en cuentos donde la decadencia de la familia está presentada como sintomática de la decadencia de los sectores menos competidores y adaptables de la elite tradicional" (Higgins, J. *Op. cit.*, 15-16).

[18] *Los geniecillos dominicales* abunda en referencias críticas a la situación del país. Las alusiones a la transformación irreversible son comunes en sus cuentos, y no sólo en los finales *Relatos santacrucinos*, entre los que merece una mención el primero: «Mayo 1940». Por ejemplo, los relatos: «Dirección equivocada» (*Cc.*, 169); «*Terra incognita*» (*Cc.*, 410-412). «Tristes querellas en la vieja quinta» (*Cc.*, 422); «El marqués y los gavilanes» (*Cc.*, 468 y 471).

[19] Cfr. *Varnhagen*, R. *Op. cit.*, 272. El análisis psicológico de Arendt sobre la condición de los que han perdido su lugar en un mundo oscurecido, reporta intuiciones que calzan con la personalidad de Ribeyro, al menos en lo concerniente a su sensibilidad por los marginales, su miedo escénico y su especial calidez en el trato personal, testimoniada por tantos amigos suyos. Un par de ejemplos:

> La heteróclita fealdad del escenario, la incongruencia de los elementos que lo componen, resaltan el distanciamiento –crispado o impasible– del observador: Ludo Totem [al igual que Santiago Zavala de *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa] corresponden al mismo tipo humano, el del miembro insatisfecho de una intelligentsia sin contorno ni orientación definidos. [...] El estado de ánimo de Ludo Totem, su tono vital, se establece ya en las líneas iniciales de la novela: alejamiento emocional, desasosiego, intuición del carácter defectivo de la sociedad peruana. Por cierto, es en el mismo proceso de recorrer las calles que estas se revelan: a la manera de un *flâneur*, Ludo afirma su insularidad y agudiza su percepción. [...] Si la urbe no le ofrece el sentimiento de la pertenencia, tampoco en la familia hallará Ludo Totem una filiación reparadora. [...] Claramente, el único beneficio que le depara a Ludo la mansión –ya subdividida en departamentos de clase media– es el de la evocación: la paradójica herencia del sujeto no le concede el goce de la propiedad, sino la melancólica comprobación de la pérdida.[20]

La mirada andante

El paseo urbano aludido por Elmore es un hábito reconocible en el talante y la palabra de Ribeyro. Desde luego, no es el vagabundeo candoroso, pícaro y quijotesco del *Charlot* de Charles Chaplin; tampoco la disidencia amarga que vuelve todo lo ajeno objeto de desprecio y sarcasmo, como en Baudelaire. La idea del caminante que va acopiando lo observado, analizándolo, guardándolo (las *Prosas apátridas* abundan en estas "anotaciones al paso"), devuelve al punto de partida de esta exposición, al mirador que da a la calle, y prolonga una figura social e intelectual característica del siglo XIX: la del *flâneur*, observador sin patria ni rumbo de las ciudades europeas que, tecnificadas y masificadas, han crecido desmesuradamente hasta volverse frías, extrañas y abrumadoras. Prototipo inconfundible en la prosa poética de Baudelaire, como Walter Benjamin estudió hace mucho.[21] Sobre ello, dice Eva Valero en su valioso trabajo *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*:

"en los 'tiempos de oscuridad', la calidez, que es el sustituto de la luz para los parias, ejerce una gran fascinación sobre todos aquellos que se sienten tan avergonzados del mundo tal como es que quisieran refugiarse en la invisibilidad. [Surge un] exceso entusiasta que lleva a los individuos a sentir lazos de fraternidad con todos los seres humanos [sentimientos que no son] más que sustitutos psicológicos, localizados en el reino de la invisibilidad, de la pérdida del mundo común y visible"; "la actitud básica del individuo moderno" es la del que, "alienado por el mundo sólo puede revelarse sinceramente en privado y en la intimidad de encuentros cara a cara." ("Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing" en Arendt, H. *Hombres en tiempos de oscuridad*. C. Ferrari y A. Serrano de Haro (trads.). Barcelona: Gedisa, 2001, 26-27 y 34).

20 Elmore, P. *Op. cit.*, 164 y 165-166.

21 "El 'observador', es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito'. Y si el "flâneur" llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega

> El *flâneur* habita este escenario de una manera particular, como paseante que callejea sin destino prefijado, y en cuyo itinerario la ciudad le permite deleitarse en el placer de la soledad en medio de la muchedumbre. "Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud", escribe Benjamin para referirse a esa experiencia considerada por el poeta francés como un don, un privilegio [...] Ribeyro fue también el "mudo" solitario que deambula por las calles "sin tener otra compañía que la propia voz de la conciencia", y que, como poeta caminante, restituye esa voz suya y de todos a través de las 'cien máscaras' que nos hablan desde el espacio de la escritura.[22]

La asunción consciente de este papel de espía mimetizado presenta otra versión en las prosas del suizo Robert Walser, que vivió en la primera mitad del siglo veinte,[23] en quien, por el contrario, la confrontación con el medio civilizado –bullicioso, ajetreado, maquinal e inhumano– lleva a una alegre deserción que, incluso, halla deleite en el hábito del paseo reconducido al paisaje natural o el caserío rural, fuera de las sofisticadas capitales de Europa alumbradas por la revolución industrial; alejamiento y desencanto que Ribeyro esboza por su parte en la búsqueda interminable de un espacio de retiro jubilar en el relato «La casa en la playa». Los personajes de Walser, igualmente extensiones de su personalidad, tienen, sin embargo, el frescor, la veleidad y la risueña irresponsabilidad de seres juveniles que se sienten desligados de la sociedad y únicamente obligados con sus sueños y sus divagaciones internas. No obstante, los libros de Walser, como los de Ribeyro, son una galería de siluetas y rostros, corrientes y mediocres mayormente, pero inventariados por el oficio de un coleccionista enternecido a la vuelta del camino.

> En este viaje de vuelos imprevistos el alma del *flâneur*, apuesta por "la fiesta de la libertad", y se lanza a una aventura en solitario con el único fin de penetrar las cosas y sacarles el jugo más deleitoso: el néctar de las flores que es la esencia más íntima, y que en la ciudad se esconde tras las fachadas y las máscaras, descansando en segundo plano pero con papel

---

muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforma modos del comportamiento tal y como convienen al «tempo» de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. Todo el mundo alaba el lápiz veloz del dibujante. Balzac quiere que la maestría artística esté en general ligada al captar rápido" (Baudelaire, Ch. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo.* J. Aguirre (trad.). Madrid: Taurus, 2001, 55-56).
Véase también el fascinante cuento de Edgar Allan Poe, «El hombre de la multitud».

22 Valero Juan, E. M. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro.* Alicante: Universidad de Alicante, 2003, 132-133.

23 Véase la exaltación de la figura del paseante en el bello libro *El paseo* (Walter, R. C. Fortea (trad.). Barcelona: Siruela, 1996). Es de interés igualmente el ensayo de W. G. Sebald *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser* (Siruela, 2007).

principal, y actuando como ciudad invisible siempre descubierta por la mirada anónima del flâneur.[24]

Viene bien mostrar un ejemplo de esta mirada en las andanzas apátridas de Ribeyro:

> Esas viejas casas de París, en barrios descuidados y olvidados, sus altas fachadas grises, sus portones sucios, sus muros descascarados, sus escaleras sombrías. Uno imagina que no pueden cobijar más que la soledad, la vergüenza, la desesperación y la muerte. Y de pronto se abren de par en par los postigos de una ventana y asoma sonriente, abrazada, una pareja de jóvenes amantes. (*Pa.*, 160).

Impresión, poesía e introspección se concentran en otros memorables fragmentos de la prosa ribeyriana. Por ejemplo:

> La obstinación del mar por deshacerse de algo que lo atormenta. Casi una hora empujando hacia la orilla un objeto rojo, grande, tal vez mesa o silla, caído de algún barco. Cuando parecía que ya iba a encallar en la arena la resaca lo jalaba, lo mecía un momento, lo volvía a expulsar hacia la playa, nuevamente lo arponaba, una y otra vez, hasta producir angustia. Cambió el viento de dirección y el mar de corrientes y el objeto se alejó de la orilla hasta desaparecer. Sensación como de alguien que hubiera querido comunicar un mensaje y que terminó por callarse. (*Pa.*, 167)

Lo atractivo de este último pasaje, además, es que enseña que la mirada del paseante citadino se ha vuelto atención detenida, fluctuante entre la paciencia y la ansiedad de una espera. Espera que ve en cada movimiento del entorno la emisión de una señal y, por ello, configura una actitud lectora frente a un universo entendido ahora como un texto, siguiendo la conocida metáfora del mundo como un gigantesco libro ante los ojos de la criatura humana, que tanto fascinó a modernos como René Descartes y Galileo Galilei.[25] Una vigilia tenaz en la expectativa del sentido

---

[24] Añade: "Naturaleza y ciudad se igualan en esta imagen, puesto que 'la gran ciudad –en palabras de Blas Matamoro– es la posibilidad de sentirse solo y distinto en medio de la masa, extraviado y distante, lúcido y diferente'." (Valero Juan, E. M. *Op. cit.*, 135).

[25] Daniel Innerarity refiere la relación entre el predominio del sentido ocular y la racionalización del universo –algo que inquieta a Ribeyro– por medio de esta metáfora típicamente renacentista: "Aquello que era entendido como objeto de contemplación –acompañado por tanto de admiración e incluso de éxtasis– pasa a ser considerado bajo la metáfora del libro, ante el que un lector crítico ya no se deja arrebatar, sino que lo somete a una interpretación distante y fría. Se trata de una metáfora que contiene el programa de una sustitución de los métodos auditivos por los visuales, que propugna un cambio radical en nuestra relación cognoscitiva con lo real: del mundo mágico del oído al mundo neutro de lo visual. Nada tiene pues de extraño que el Renacimiento se configure bajo la primacía de la vista (como propugna abiertamente Leonardo)." (Innerarity, D. *La irrealidad literaria*. Pamplona: EUNSA, 1995, 74-75). No está demás decir que el prospecto racionalizador preludia la simplificación y el desencanto del mundo, si no el espanto ante su fondo inconmensurable y monstruoso.

convertida incluso en una consigna disciplinaria: "–Hay que estar muy atentos –se lee en los *Dichos de Luder*–, hay que estar día y noche atentísimos para descubrir la ventana por la cual podemos despegar intrépidamente hacia lo desconocido".[26] Los ojos, inicialmente abiertos por la irrupción de una crisis, prolongan su abertura en la forma de un rasgo establecido en el carácter personal: el examen continuo de lo capturado y la conducta cauta, sigilosa, de un cazador de contenidos. Cada objeto, luz o fenómeno se vuelve signo, incitación irresistible que envuelve un enigma o un llamado urgente. Urgente hasta el deslumbramiento y la extenuación. Escribe Ribeyro:

> Mi mirada adquiere en privilegiados momentos una intolerable acuidad y mi inteligencia una penetración que me asusta. Todo se convierte para mí en signo, en presagio. Las cosas dejan de ser lo que parecen para convertirse probablemente en lo que son. El amigo con el que converso es un animal doméstico cuyas palabras apenas comprendo; la canción de Monteverdi que escucho, la suma de todas las melodías inventadas hasta ahora; el vaso que tengo en la mano, un objeto que me ofrece, atravesando los siglos, el hombre de la edad de piedra; el automóvil que atraviesa la plaza el sueño de un guerrero sumerio; y hasta mi pobre gato, el mensajero del conocimiento, la tentación y la catástrofe. Cada cosa pierde su candor para transformarse en lo que esconde, germina o significa. En estos momentos, insoportables, lo único que se desea es cerrar los ojos, taparse los oídos, abolir el pensamiento y hundirse en un sueño sin riberas. (*Pa.*, 55, 56)

Videncia implacable que distrae del disfrute espontáneo de la vida, y confronta el pensamiento y la existencia como dos orillas paralelas e irreconciliables, la intensidad reflexiva del escritor miraflorino y su asumida inaptitud para la acción.[27]

Esta insistencia escrutadora termina por sumir al lector en un embotamiento inútil, como cuando anota: "Un espejo roto, un cura, dos palomas muertas. Cosas que he visto en la calle cuando iba a la oficina. Cosas que para mí son símbolos, con mi terca costumbre de añadirle a las cosas una significación o inversamente extraer de ellas un mensaje" (*Pa.*,

---

Sobre la imagen del mundo como libro en la cultura europea véanse el capítulo "Metáforas de la lectura" de Manuel A. Una historia de la lectura (Madrid: Alianza Editorial, 2001, 235 y ss.) y el clásico de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*.

26 Ribeyro, J. R. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992, 35.

27 En junio de 1957 Ribeyro escribe en su diario: "Lo que me impedirá –como hasta el momento me lo ha impedido– aquello que se llama 'triunfar en la vida', es el carácter dilemático de mi inteligencia que me propone siempre un mayor número de soluciones que las que los problemas exigen sin esclarecerme sobre cuál es la que debo adoptar (frase irrespirable). Por esta misma razón es que mis decisiones adolecen de falta de convicción –como que las tomo casi al azar– y las acciones que originan de falta de tenacidad. La consecuencia final de este defecto no es la inactividad sino la dispersión" (*LTdF*. I, 158).

162-163). En *El esplín de París* de Baudelaire, que Ribeyro leyó con fervor, se encuentra un apunte coincidente: "mi cerebro miserable, ocupado siempre en buscarle tres pies al gato (¡con qué fatigosa facultad me ha dotado la naturaleza!)".[28] O, peor aún, la incontinencia en el ansia de entender –y toda ilusión de comprensión es también apremio del orden en la vivencia del caos– recae en el desengaño y la revelación del vacío:

> Mi error ha consistido en haber querido observar la entraña de las cosas, olvidando el precepto de Joubert: "Cuídate de husmear bajo los cimientos". Como el niño con el juguete que rompe, no descubro bajo la forma admirable más que el vil mecanismo. Y al mismo tiempo que descompongo el objeto destruyo la ilusión. (*Pa.*, 126)

Desolación de la voracidad del pensar que, de nuevo, remite a Baudelaire y su idea de la razón como un gusano corrosivo, como la llama en *Las flores del mal*.[29] Hasta que, finalmente, en una conclusión afín a La náusea de Sartre, el que mira se siente subsumido por su propia mirada y comprueba que sólo existe la nulidad de su ser reducido a percepción: "Momentos de absoluta soledad, en los cuales nos damos cuenta de que no somos más que un punto de vista, una mirada. Nuestro ser nos ha abandonado y en vano corremos tras él, tratando de retenerlo por el faldón de la levita" (*Pa.*, 121). Con otras palabras, una conciencia afligida por ser solamente espejo y no retrato, reflejo y no expresión. La diferencia con los modernos es que, para ellos, la alegoría del universo como libro significa la certidumbre de una realidad configurada a la medida del humano, legible sin mayor obstáculo que el paso del tiempo; en tanto que para el angustiado observador de los cuentos y diarios de Ribeyro, es más bien una obra que aturde en su ininteligibilidad, en el hermetismo de aquella figura del jardín nunca descifrada de «Silvio en El Rosedal».

La mirada convertida en lápiz

Pero, a pesar de estas sombras, en las que se pierde la mirada que perseguía la luz de la ventana, hay un instinto, una reacción que emerge oponiendo resistencia. En efecto, si el exceso de lucidez provoca la irritación, pareciera preferible la ignorancia, el reposo inocente de la invidencia y la impagable calma de la indolencia. Sin embargo, Ribeyro encuentra aún más espantosa la definitiva renuncia a la visión.

---

[28] Baudelaire, Ch. «La moneda falsa». F. Torres Monreal (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1999, 105.

[29] Interpreto a mi favor esta estrofa del poema «El muerto gozoso»: "¡Gusanos!, silenciosos y ciegos compañeros, / he aquí un muerto gozoso que hoy ha venido a veros; / hijos de toda podre, filósofos despiertos." (Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Á. Lázaro (trad.). Madrid: Unidad Editorial, 1999, LXXII, 108).

> En el rostro de los ciegos de nacimiento hay siempre algunos otros rasgos, aparte de sus ojos reventados, nebulosos, viscosos o simplemente fijos o cerrados, que indica su ceguera. [...] Para el ciego no existe el espejo que permite a los videntes corregir sus rasgos a tiempo y componerse una expresión adecuada. La expresión de los ciegos es libre, la más natural que pueda darse. Recuerda un poco la expresión de la gente que duerme. Parece que el rostro se organiza alrededor de la mirada y, cuando ésta desaparece, se desbarata. (Pa., 41)

La ausencia de la mirada, podría comentarse, depara el horror de la inexpresividad, por tanto la supresión de la identidad y del yo, la inmersión en la inercia contra la cual el espíritu se rebela. Ahora, ¿cómo es posible el equilibrio entre la ceguera y el deslumbramiento? La literatura, siendo punto de partida para interpretar la vida, se derrite ante la imprevisibilidad y la crudeza de una existencia tercamente esquiva a cualquier molde, conceptual o estético, preestablecido. El colapso del amparo de aprioridades que ofrece las letras ante un orbe inhóspito y confuso en que el sujeto-lector no se reconoce, cobra una versión esperpéntica en la narración «*Terra incógnita*».[30] No obstante, no puede decirse que la superioridad de lo real frente a la insuficiencia de unos esquemas mentales, cultivados y mimados en la privacidad de la lectura y la meditación, haga despreciables los recursos literarios como representación de lo existente. Dicho más sencillamente, las palabras siempre son pálidas frente a las cosas, pero son inevitables en el contacto y el empleo de ellas. Ellas son a la vez barrera y puente entre el yo y lo otro. Sin signos no hay asimilación del mundo, pero sólo con ellos el mundo se empobrece y distorsiona. No será posible encerrar lo incognoscible en una interpretación filosófica, invariablemente parcial y pasajera, pero sí será imprescindible adentrarse en lo ignorado asiendo fuertemente la baranda de alguna concepción inicial, tentativa, con que empezar a caminar.[31]

Para el escritor la literatura es un medio incompleto pero

---

[30] Se lee en el cuento: "Cuando estuvo frente al volante quedó absolutamente absorto. Él tenía un conocimiento libresco pero perfecto de las viejas ciudades helenas, de todos los laberintos de la mitología, de las fortalezas donde perecieron tantos héroes y fueron heridos tantos dioses, pero de su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la biblioteca nacional, a la casa del Doctor Carcopino, donde su madre. Por eso, al poner el carro en marcha, se dio cuenta que sus manos temblaban, que este viaje era realmente una exploración de lo desconocido, la *terra incognita*" (Cc., 410).

[31] Ribeyro ve en los juegos de la infancia la primera fortificación antes de la inexorable desprotección de la adultez: "Al igual que yo, mi hijo tiene sus autoridades, sus fuentes, sus referencias a las cuales recurre cuando quiere apoyar una afirmación o una idea. Pero si las mías son los filósofos, los novelistas o los poetas, las de mi hijo son los veinte álbumes de las aventuras de Tintín. [...] Eso es lo que se llama tener una visión, quizá falsa, del mundo, pero coherente y muchísimo más sólida que la mía, pues está inspirada en un solo libro sagrado, sobre el cual no ha caído la maldición de la duda. Sólo tiempo más tarde se dará cuenta de que esas explicaciones tan

indispensable en la relación con lo exterior. Así también, las ideas y las costumbres no tienen por qué prometer el dominio de la totalidad; ellas permanecen abiertas, provisionales, en la certeza de una inmensidad que sobrepasa al individuo que la escudriña, asegurando más que el desaliento y el sinsentido, la aventura y el estímulo de la búsqueda constante. Más aún en la imposibilidad de una aprehensión absoluta en un ser dotado de la finitud y la fragilidad del mortal. En Ribeyro, discípulo del escepticismo de Michel de Montaigne, es inconcebible el conjunto, pero no la unidad del fragmento, más asequible y proporcionado a la estatura menuda del bípedo humano.

Por ello, en el *corpus* ribeyriano la excelencia y el número de sus cuentos brilla en desmedro de sus novelas más escasas y discretas, pues el narrador miraflorino renuncia a la tentativa omnicomprensiva propia de la novela y se retira al predio más estrecho, no menos valioso, del relato breve, de la historia segmentada en el tiempo y el espacio. El cuento es el género literario más a la medida de su percepción, establecida en un punto equidistante entre una compacta visión universalizante y una visión anárquica y nihilista. La talla de la narración corta es como la proyección de su mirada que se posa en los muros, las ventanas y las azoteas, sin remontarse para abarcar una ciudad entera e indescifrable. El cuento es su forma de ordenar el mundo[32] y los personajes más cotidianos y sencillos –la gran mayoría de nosotros– su representación más cercana de la condición humana, al margen de los grandes desplazamientos de masas y los héroes monumentales que deciden con sus gestas el curso de una nación. Lo confiesa el mismo escritor en una página de su diario de 1955:

> El asunto de mi novela me preocupa, sobre todo. Veo con pavor que día a día pierdo el entusiasmo. No puedo añadir una línea si previamente no releo todo lo escrito, si no me someto a un proceso de autoexcitación intelectual. Todo esto requiere paciencia y reflexión, cualidades cada vez más extrañas en un espíritu vehemente e intuitivo como el mío. El hecho de que hasta ahora sólo haya escrito cuentos es significativo. Vendría a confirmar la teoría de Víctor Li de que los géneros literarios tienen su más profunda raíz no en determinados esquemas formales, sino en ciertas disposiciones subjetivas. Yo veo y siento la realidad en forma de cuento y sólo puedo expresarme de esa manera. En otras palabras, mi inteligencia está dispuesta de tal manera que todos los datos que percibo se ordenan

---

simple no casan con la realidad y que es necesario buscar otras más sofisticadas. Pero esa primera versión le habrá sido útil, como la placenta intrauterina, para protegerse de las contaminaciones del mundo mayor y desarrollarse con ese margen de seguridad que requieren seres tan frágiles." (*Pa.*, 30-31).

32 Elmore, P. *Op. cit.*, 155.

> de acuerdo a cierto molde interior –¿categorías?– cuya estructura no puedo modificar. De allí que hasta el momento no pueda escribir novelas, poemas ni piezas dramáticas y cuando lo he intentado he conseguido sólo cuentos deformados. (*LTdF. I*, 76)

La mirada, por consiguiente, dirige no sólo los pasos del sujeto y su relación con el medio, sino también la ejecución de su arte, la modulación de su palabra. En los años del promocionado *boom* hispanoamericano catalogado en los títulos de varias novelas descollantes, la posición de Ribeyro no podía sino resultar marginal y silenciosa. Pero por ello también coherente y en cierto modo ética. Refiere Elmore:

> Durante un periodo de las letras latinoamericanas que fue dominado por el género novelesco y las poéticas totalizadoras, el escritor peruano tiene como vehículos privilegiados de su expresión tanto la narrativa breve como formas híbridas de la autobiografía y el ensayo. [..] El tipo de verdad que en la escritura de Ribeyro se indaga y vislumbra es, efectivamente, no la de carácter sistemático y orgánico, sino "angular y fragmentado".[33]

Esto también esclarece la incursión de este narrador en géneros no narrativos, ensayísticos, con cierta intención filosófica en ocasiones, pero reducidos en su extensión física a la divagación escueta, al aforismo o al apunte suelto. Continúa Elmore:

> La composición por fragmentos –obvia en *Prosas apátridas*– y la tendencia a hacer que las peripecias de los personajes se resuelvan en instantes ambiguamente epifánicos –notoria en numerosos cuentos de *La palabra del mudo*– indican, en dos claves distintas, un rasgo de la sensibilidad y el decir del escritor: la concentración. La brevedad es uno de los efectos más obvios de ese rasgo, como lo es también el énfasis en los detalles. A la luz de lo anterior se entiende hasta qué punto el arte de Ribeyro es, en esencia, incompatible con la ambición enciclopédica y las exigencias abarcadoras de la «novela total», cuya poética y ejecución celebra Vargas Llosa en un libro agudamente polémico y rico en sugerencias, *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*.[34]

Finalmente, la captación ribeyriana, que privilegia la partícula frente al todo, no sólo se extiende sobre la elección del género. Igualmente determina su doctrina del estilo literario como una forma de composición diseñada por la óptica del compositor, la subordinación de la técnica a la mirada del creador. Un primer ejemplo es un párrafo de sus diarios de 1974:

> Una nueva formar de narrar no implica necesariamente innovaciones espectaculares de carácter técnico o verbal sino un simple desplazamiento

---

[33] *Ibíd.*, 14.
[34] *Ibíd.*, 22.

> de la óptica. El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad. Pienso particularmente en el caso de Kafka -por oposición a Joyce-, cuya novela *América* releí en Porto Ecole con infinito placer. (*LTdF. II*, 216-217)

Un segundo lo suministran sus *Prosas apátridas*:

> El artista de genio no cambia la realidad, lo que cambia es nuestra mirada. La realidad sigue siendo la misma, pero la vemos a través de su obra, es decir, de un lente distinto. Este lente nos permite acceder a grados de complejidad, de sentido, de sutileza o de esplendor que estaban allí, en la realidad, pero que nosotros no habíamos visto. (*Pa.*, 171)

El trabajo de Ribeyro sobre terrenos más próximos a su temperamento no comporta, sin embargo, una rencorosa despedida de cualquier aspiración englobadora. Como hacía ver Vincent Van Gogh a su hermano Theo, para los orientales una brizna de hierba comunica el infinito,[35] planteamiento que Borges ciertamente aprobaría con placer. En efecto, el ejercicio sobre lo minúsculo puede exigir el trato amoroso de quien ve en la miniatura una condensación de lo infinito, lo que se refleja bien en el extremo celo que pone Ribeyro en cada palabra y cada frase cuidadosamente buscada y elegida. "-Lo que diferencia a los escritores franceses de los norteamericanos -dice en los *Dichos de Luder*- es que los primeros se limitan a cultivar un jardín, mientras los segundos se lanzan a roturar un bosque. / -¿Y tú? / -Ah, yo sólo riego una maceta" (*LdL.*, 30)

La expresión de lo inconmensurable es imposible, pero el sueño de su conquista accesible y legítimo, quizá no sólo como consuelo o resignación sino como único contacto con alguna forma de plenitud posible para el hombre. Así como todos sus personajes caen estrepitosamente en sus intentos por saltar de su situación sufriente, real o imaginaria, el propio escritor reflejado en su tenaz búsqueda del sentido de la vida -en «Silvio en El Rosedal», por ejemplo- o en su obstinada exploración de un lugar de descanso en el mundo real -«La casa en la playa», por ejemplo-, encuentra finalmente en el arte o en el mismo caminar una simulación de esa beatitud postergada. Así, el salto aparentemente vano -del enamorado que es rechazado, del empleado que no es ascendido, del indígena que es despreciado, del melancólico que no recobra lo añorado- es un acto de dignificación de la existencia. Pues, como dice muy humanamente el mismo Ribeyro, "lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega".[36]

---

[35] *Cfr.* Van Gogh, V. *Cartas a Théo.* Instituto del Libro de La Habana (trad.). Barcelona: Labor, 1992, p. 271.

[36] Declaraciones de Ribeyro en Luchting, W. A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro.* Frankfurt: Iberoamericana, 1988, 155. Cit. por Navascués, J. de. *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro.* Madrid: Iberoamericana, 2004, 81.

> Yo siempre me he definido más bien como un escéptico –dice en otro lugar–, y el escepticismo no es una actitud de diversión frente a la realidad, es por el contrario una búsqueda tenaz de la verdad. Yo creo que hay que poner el énfasis sobre la búsqueda más que sobre el hallazgo.[37]

Como se ve, el examen ribeyriano de la desilusión envuelve una desconfianza en las reales posibilidades de la dicha. Pero no hay en esta conclusión un tono resentido –no hay que olvidar el humor de su obra y de su personalidad–, sino más bien la sabia insinuación de que la imperfección de este mundo es más bien una prueba de la grandeza de las ilusiones y que, en cada derrota, asoma la idea de otra vida donde quizá alcancemos la reconciliación, tal como parece reclamarlo la magnitud de nuestros deseos. El fracaso en esta vida es inevitable, quizá no tanto por una especie de fatalidad invencible, sino por las tercas ambiciones del corazón y las indisposiciones del mundo para permitirlas. Cuando, en el relato «La casa en la playa», los dos buscadores de un escenario desierto ideal donde retirarse de la civilización y reencontrarse consigo mismos, experimentan sucesivas frustraciones, uno de ellos profiere una exclamación salvadora que es la centro de la mirada finalmente sonriente de Julio Ramón Ribeyro: "¡Qué importa! Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa sólo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible" (*Cc.*, 677).

Como diría el cantante y poeta Leonard Cohen: "En todas las cosas hay una fisura, y es así como entra la luz".[38] Añadiría, la luz que despierta, la luz que indica un camino.

BIBLIOGRAFÍA

ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política.* Ricardo Montoro y Fernando Vallespín O. (trad.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

————. *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía.* Daniel Najmías (trad.). Barcelona: Lumen, 2000.

BENJAMÍN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo.* Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus, 2001.

---

37 Jochamowitz, L. "No quiero ser ejemplo de nada" (1978).en Ribeyro, J. R. *Las respuestas del mudo.* Op. cit., 60.

38 Verso tomado del disco *The Future*, citado. por Diego Otero. "Leonard Cohen. Mitad lobo, mitad ángel", en: *El Dominical. Suplemento de actualidad cultural*, del diario *El Comercio* de Lima, 7 de noviembre de 2004, 5.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, Fondo de Cultura Económica, 2002.

HIGGINS, James. *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1991.

INNERARITY, Daniel. *La irrealidad literaria*. Pamplona: EUNSA, 1995.

LUCHTING, Wolgang. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

————. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt. Iberoamericana, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. José Luis López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2001.

MÁRQUEZ, Ismael P. y César Ferreira (eds.). Lima: PUCP, 1996.

NAVASCUÉS, Javier de. *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

OTERO, Diego. "Leonard Cohen. Mitad lobo, mitad ángel". en *El Dominical. Suplemento de actualidad cultural*, del diario *El Comercio* de Lima, 7 de noviembre de 2004.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

————. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.

————. *La tentación del fracaso I. Diario Personal 1950-1960*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992.

————. *La tentación del fracaso II. Diario Personal 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993.

————. *Antología personal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1994.

————. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

————. *La tentación del fracaso II. Diario Personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1995.

————. *Las respuestas del mudo (Entrevistas)*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Jaime Campodónico Editor, 1998.

RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. José María Valverde (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1999.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá: Seix Barral, 2000.

TENORIO REQUEJO, Néstor (ed.). *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea Editores, 1996.

VALERO JUAN, Eva Mª. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Instituto del Libro de La Habana (trad.). Barcelona: Labor, 1992.

VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

————. *Entrevistas escogidas*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.

————. "Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing". En *Hombres en tiempos de oscuridad*. Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro (trad.). Barcelona: Gedisa, 2001.

WALSER, Robert. *El paseo*. Carlos Fortea (trad.). Barcelona: Siruela, 1996.

Cuadernos de Humanidades 15 (81-86)

LO TRÁGICO Y LO CÓMICO EN JULIO RAMÓN RIBEYRO

JORGE COAGUILA

Lo trágico

A menudo se dice que la obra de Ribeyro se encuentra teñida por la frustración. En sus libros no hay vencedores, es cierto. Esa es la norma. No en vano, tituló una de sus obras más significativas *La tentación del fracaso* (1992-1995), que agrupa su diario personal.

¿Qué tipo de tragedia encontramos en las obras de Ribeyro? El texto clásico «Los gallinazos sin plumas», publicado en 1955, presenta a un niño que, cansado de los abusos, se enfrenta a su abuelo. De forma casual, en una discusión, empuja a don Pascual, el anciano, un cojo con pata de palo, quien cae en el corral de un cerdo hambriento.

La muerte está muy presente también en la colección de cuentos *Tres historias sublevantes* (1964). En «Al pie del acantilado», un anciano cuenta sus desventuras frente al mar. Relata cómo uno de sus hijos, Pepe, pierde la vida al ahogarse cuando limpiaba el mar de pesados desperdicios. En «El chaco», el comunero Sixto Molina, harto de injusticias, se enfrenta a más de sesenta jinetes de un rico hacendado y muere acribillado. En «Fénix», un ex boxeador y ex "catchascanista" mata al dueño de un circo porque no soportaba sus malos tratos.

En estos relatos la tragedia ocurre en medio de graves problemas sociales. Estos cuentos fueron publicados durante el periodo socialista de Ribeyro. Al año siguiente, en 1965, el autor declaró abiertamente su respaldo a la lucha armada del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), dirigida por Luis de la Puente Uceda: firmó un manifiesto con siete peruanos que se encontraban en París. El texto apareció en la revista *Caretas*: "Aprobamos la lucha armada iniciada por el MIR, condenamos a la prensa interesada que desvirtúa el carácter nacionalista y reivindicativo de las guerrillas, censuramos a la violenta represión gubernamental y ofrecemos

nuestra caución moral a los hombres que en estos momentos entregan su vida para que todos los peruanos puedan vivir mejor". Ribeyro perteneció a la Generación del 50, un grupo de intelectuales que vio el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, creyó en las guerrillas de la década de 1960 y en las reformas del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Todos estos movimientos sociales fracasaron en cierta medida. Es significativo que Ribeyro dedique «Fénix» a Javier Heraud, guerrillero del Ejército de Liberación Nacional, abaleado en 1963.

Curiosamente, «Los moribundos», escrito en 1961, es una dura crítica a la violencia. Durante el conflicto entre Perú y Ecuador de 1941, dos heridos se encontraban en una casa de Paita. Uno peruano y el otro ecuatoriano. Al finalizar la guerra, el ecuatoriano parte a su país y el peruano, natural de Jauja y quechuahablante, fallece. Ribeyro ofrece, además, una crítica al desamparo en que viven algunos ante el Estado. Un conflicto absurdo, pues la verdadera lucha es contra la falta de integración y la pobreza.

En «La piel de un indio no cuesta caro», de 1961, como el anterior, un muchacho muere electrocutado mientras jugaba en un club. El presidente de la institución decide desembolsar por el silencio al tutor del joven indígena un cheque de cinco mil soles. Aquí hay un fuerte rechazo por las diferencias de clases.

De forma similar, en «Alienación (cuento edificante seguido de breve colofón)», escrito en 1975, encontramos un dardo contra el desprecio racial. El zambo Roberto López, deseoso de obtener la ciudadanía estadounidense, se enrola en el ejército de este país y es enviado a Corea (1950-1953), donde muere en una batalla.

También hay cuentos que tienen tintes de tragedia pero sin rasgos de crítica social. «Los otros», que integra *Relatos santacrucinos,* es de enorme ternura. Al volver a Miraflores luego de varios años de ausencia, el narrador observa a sus viejos amigos y recuerda a los compañeros de infancia que no alcanzaron la adolescencia, ya que murieron en circunstancias diversas: Martha murió ahogada, Paco falleció de un ataque de peritonitis mientras jugaba un partido de fútbol, María fue atropellada por un auto y Ramiro no pudo sobreponerse a la anemia.

El crimen de «La solución», de *Solo para fumadores* (1987), se relaciona con el relato policial. Un escritor asesina a su esposa, pues cree que ella le es infiel. En la obra ribeyriana, como se observa, hay variantes de lo trágico. A la muerte se le dan varias vueltas.

Entre tantas muertes encontramos esa fijación por el fracaso, por la derrota, por la pérdida. Los personajes acaban derrotados. Un halo de

tragedia está presente. No consiguen lo que quieren. Un personaje que pinta muy bien el fracaso es Ludo Tótem, de la novela *Los geniecillos dominicales* (1965): Ludo, representante de la clase media, es un perdedor en casi todos los aspectos: 1) en lo sexual: no tiene novia y sus aventuras amorosas con Amelia y Nancy no acaban bien; frecuenta burdeles; 2) en lo profesional: estudia el último año de Derecho en la Universidad Católica, pero le apasiona, como a los estudiantes de Letras de San Marcos, la literatura; 3) en lo laboral: renuncia, harto de la monotonía y el burocratismo, al empleo de redactor de alegatos en la Gran Firma. Luego; ni como vendedor de la Casa Wallon ni como meritorio del abogado José Artemio Font logra éxito; 4) en lo económico: sin recursos, su familia alquila algunas habitaciones y luego vende la residencia de Miraflores, por lo que su madre se marcha a casa de Maruja y él, a Santa Beatriz, a un cuarto que perteneció a su abuela; por otro lado, Genaro (su cuñado), que administra el dinero de la familia, se dedica, con resultados adversos, al transporte y comercio; por falta de dinero, Ludo comete un asalto; 5) en lo literario: uno de sus cuentos, quizá el mejor que haya escrito, no es bien recibido cuando lo lee en el centro cultural Ateneo; 6) en lo social: en el matrimonio pomposo de la tía Rosalva, su familia lo siente un miembro muy inferior, incluso lo confunde con un ladrón.

Los personajes exitosos en la obra de Ribeyro son contados con los dedos de una mano. Tal vez podemos señalar al tío Felipe, de la novela *Crónica de San Gabriel* (1960), mujeriego y aventurero afortunado.

Lo cómico

En 1991, Ribeyro me confesó: "Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo". En efecto, Ribeyro posee un sentido del humor, de la ironía y de lo absurdo muy especial. Sin embargo, este tema no ha sido estudiado suficientemente.

Uno de los cuentos más cómicos es «El banquete», en el cual don Fernando Pasamano en su intento de conseguir un puesto de embajador en un país europeo gasta toda su fortuna en agasajar al presidente de la República. Jamás pensó que, luego de tirar la casa por la ventana, a la madrugada, un ministro del régimen daría un golpe de Estado y, por consiguiente, quedaría en la miseria.

Otro cuento sumamente divertido es «El jefe». Aquí Eusebio Zapatero, luego de una reunión social, bebe hasta la madrugada con su superior, quien le pide que lo tutee y lo trate con confianza. Grande sería su sorpresa cuando, tres horas después, vuelve al trabajo. Llega con

un retraso de diez minutos. Sin anunciarse, ingresa al despacho de su jefe y con mucha confianza le dice "Pim", como acostumbraba llamarle la esposa de este. Felipe Bueno, el superior, solo le respondió: "Buenos días... señor Eusebio Zapatero" y continuó leyendo la correspondencia del día.

En «Una aventura nocturna», Arístides, de cuarenta años, era un solterón moralmente acabado. Cierta noche, al pasear por Miraflores, ingresa en un café y advierte que es el último cliente. La patrona le atiende con cierto coqueteo, por lo que Arístides, después de pensarlo, la invita a bailar. Después de algunas piezas, ella le pide que guarde una treintena de mesas, sillas y ceniceros. Con la esperanza de alguna aventura sexual, lo hace eficientemente. Agotado, después de media hora, la mujer le pide, finalmente, que guarde un gran macetero en el establecimiento. Arístides, mientras lo hacía, ve a la patrona cerrar la puerta, correr el cerrojo y darle la espalda, despidiéndose. Enojado, Arístides eleva el macetero y, lleno de cólera, lo estrella contra el suelo.

En todos estos cuentos, hay un factor común: el sacar provecho de alguna situación. Sin embargo, los personajes se dan con un chasco. El humor se traslada también a otras obras de Ribeyro. La prosa apátrida 166 es muy divertida: "El curita profesor del colegio andino que encontré en la feria de Huanta. No sé cómo terminamos almorzando y tomando cerveza juntos en una tienda campestre. 'Julio Ramón Ribeyro', decía mirándome arrobado, ¡quién lo iba a pensar!' esta y otras frases del mismo género ('¡Me parece mentira, Julio Ramón Ribeyro!') puntuaron nuestro encuentro. Cuando nos despedimos, al estrecharme la mano calurosamente, añadió: '¡Y decir que he almorzado con el autor de *La ciudad y los perros*!'. Quedé lelo. Todo había sido producto de un equívoco. No lo desengañé, ¿para qué? Que me atribuyera además la célebre novela de Vargas Llosa me pareció lisonjero. Que más tarde descubriera su error y me tomara por un impostor, poco me importa".

Ciertos relatos, además de motivarnos una reflexión, nos dibujan una sonrisa. En «Tía Clementina» el narrador dice: "Cerveza para los sedientos, vino chileno para los gourmets, pisco para los borrachos, whisky para los alienados, ron cubano para los contestatarios y chicha para los indigenistas". Otra idea sugerente aparece en *Crónica de San Gabriel*, donde el mencionado tío Felipe afirma: "Las mujeres son como las frutas del árbol. Quiero decir que solo caen en tus manos las maduras. Las otras, hay que estirar los brazos y arrancarlas".

En *Los geniecillos dominicales*, Segismundo, al ver a los aspirantes a

escritores bebiendo, le dirá a Ludo: "En Lima estamos perseguidos por el fantasma del alcohol, ¿has llevado la cuenta de la cantidad de poetas, de pintores que tanto prometían que fueron tragados por el pantano? Cuando veo un borracho me digo: a lo mejor es un Joyce, un Picasso". Esta novela de Ribeyro bien puede tomarse como un ataque contra esos escritores nacionales ociosos, vanidosos y bohemios, o como una expresión de la condición social del escritor en el Perú.

Ribeyro decía que no tenía el temor de pintarse, de ponerse en situaciones un poco grotescas, como ocurren en muchos de sus cuentos. Se burla de su timidez como en «El profesor suplente». ¿Qué tipo de humor hay en Ribeyro? Al estilo judío, de autoironía feroz, o el aristócrata, elegante.

Por otro lado, los duendes en las ediciones de los libros de Ribeyro han sido motivo de un divertido artículo del narrador Gregorio Martínez. En 1964 apareció *Las botellas y los hombres*, pero con el título invertido: *Los hombres y las botellas*. En 1973 apareció «La juventud en la otra ribera», pero con un error, 'ribera' con 'v' de vaca. Pero el hecho más jocoso sucedió con la edición francesa de *Los gallinazos sin plumas (Charognards sans plumes)*, publicado por una importante casa editorial, pues en vez de la fotografía del autor peruano aparece un moreno de Mozambique, "retinto, cuyo apellido Ribeiro les jugó una mala pasada a los artistas gráficos cuando recurrieron al archivo fotográfico de Gallimard".

El interés de Ribeyro por lo lúdico le hizo crear el apellido Rostalínez para uno de sus personajes de *Los geniecillos dominicales*. Una vez le pregunté cuál es el origen de ese nombre. Resultó ser el acróstico de Luis Jaime Cisn*eros*, Augusto *T*amayo Vargas, Jorge Pucinel*li* y Estuardo Nú*ñez*. Esa forma de entretenerse con las palabras le llevó a crear algunas situaciones memorables. En «Silvio en El Rosedal», Salvatore Lombardi se divierte con tres letras: SER. En «Solo para fumadores» el protagonista juega con la palabra de una marca de cigarrillos, Marlboro: broma, robar, rabo, ola, romo, borla, etcétera.

«Atiguibas» recuerda las veces que iba al estadio José Díaz para ver al club de sus amores, Universitario, y al gran artillero Lolo Fernández. Cada vez que el equipo funcionaba mal un aficionado gritaba enfurecido: "¡Atiguibas!". Nunca supo su significado. Dos décadas después, lo encuentra en las calles limeñas. "Ahora me vas a decir lo que quiere decir Atiguibas. He esperado más de veinte años para saberlo". El mulato le pide veinte dólares a cambio, pero en realidad se queda con cien. Intrigado por la palabreja, se lo pregunté al autor en una de mis visitas a su departamento barranquino y él me dijo, entre risas: "Hasta las huevas, pues".

BIBLIOGRAFÍA

COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

— — — —. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Peisa y El Comercio, 2002.

— — — —. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Cuadernos de Humanidades 15 (87-105)

CUANDO JULIO RAMÓN HACE REÍR (EL HUMOR EN RELATOS SANTACRUCINOS Y «SOLO PARA FUMADORES» Y «AUSENTE POR TIEMPO INDEFINIDO»)

IRENE CABREJOS DE KOSSUTH

No resulta exacto hablar de Julio Ramón Ribeyro como un escritor humorístico; sin embargo, hacia la década del 70, el deseo de hacer reír a sus lectores se hace manifiesto. En primer lugar, a lo largo de muchos de los relatos escritos durante esa década, y en segundo lugar, en declaraciones explícitas,[1] como ésta que expresó en una entrevista concedida a Jorge Coaguila: "[...] hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo".[2]

Esta visión del mundo que posee Ribeyro, no revelada en sus primeros relatos, cargada de sentido del humor, se muestra resaltante en la manera cómo enfrenta los momentos álgidos de su enfermedad, consignados en el tercer tomo de sus diarios, instantes de verdadero horror y sufrimiento. Sorprende que se refiera a esta situación con ironía, distancia, humor y gran presencia de ánimo:[3] "El *cangrejo* últimamente se ha avivado y desde hace unos días da verdaderos saltos de pantera [...]"; "Anoche, a pesar de mi dieta, orden y descanso de los últimos días, crisis "cangrejoide", mucho más

---

1 En una conversación privada con nosotros dijo: "Todos dicen que soy un escritor muy pesimista, muy serio, pero uno de mis grandes deseos es hacer reír a mis lectores. Cada vez intento más colocar situaciones humorísticas, y nadie estudia ese aspecto de mi creación..." (comunicación personal, 1992) A esto le respondimos que habíamos encontrado hilarantes ciertas escenas de sendos relatos del tercer tomo.

2 Coaguila, *J. Julio Ramón Ribeyro, la palabra inmortal. Entrevistas.* Lima: Jaime Campodónico, 1996, 36.

3 Resulta interesante anotar la coincidencia entre el tono desesperanzado de muchos relatos de Ribeyro, con las apreciaciones que él mismo hace acerca de Guy de Maupassant: "Por ello es que sus cuentos, a pesar de su abundancia y variedad, están impregnados de su compleja personalidad y por la elección de temas y detalles nos dejan una visión pesimista, agnóstica,

intensa que otras noches".[4] Lo cierto es que el tan mentado escritor de los fracasados y antihéroes, quien a veces deja en el lector un regusto pesimista, mantiene un inquebrantable sentido del humor a lo largo de todos los diarios publicados, la primera hoja de los cuales está fechada en 1950. Es decir, el hombre Ribeyro, era poseedor de un alto sentido humorístico y ésa era la forma con la que observaba y comentaba la realidad. Esto se hace notorio en relatos del tercer tomo como «Tristes querellas en la vieja quinta», «El marqués y los gavilanes», «Terra incógnita», «Alienación», «La señorita Fabiola» y otros, trabajados precisamente en la década del 70, el periodo más fuerte de su enfermedad y, paradójicamente, de la mengua de su confianza en sí como escritor. Creemos que la ironía ribeyriana ofrece variados matices. No es costumbre del autor ser mordaz aunque puede serlo, como en el caso de «Alienación». En «La señorita Fabiola», en cambio, la ironía es suave y es notoria la simpatía del narrador por el personaje: "Cuando digo que era fea no exagero. No tenía un Dios te guarde, Fabiola. Era pequeñita, casi una enana, pero con una cara enorme, un poco caballuna, cutis marcado por el acné y un bozo muy pronunciado" (*LPdM. IV*, 81). En «Tristes querellas en la vieja quinta» se presentan los enfrentamientos entre Memo y doña Pancha con vocablos tomados del léxico técnico- militar, lo que aplicado a sus ridículas peleas, provoca un efecto humorístico:

> Memo tuvo la impresión de que el enemigo cedía terreno y que esa primera batalla estaba prácticamente ganada. (*LPdM. III*, 30)
>
> ...y para redondear su ofensiva (*LPdM. III*, 33)

En correspondencia con su modo de presentar el mundo miméticamente configurado en la ficción, la manera que tiene el autor de ver la realidad en ocasiones excede la mirada irónica para llegar a lo francamente humorístico. Por ejemplo, el 23 de diciembre de 1978, comenta:

> Días prenavideños, [...] no me atreví a entrar al FNAC pues hubiera muerto triturado. [...] Trepé a un ómnibus después de un pugilato con viejos y viejas tan enervados como yo. [...] me digo que soy un imbécil por vivir en urbes como París y por celebrar las Navidades como mil millones de otros cretinos y recalo en mi mesa para tomar nota de mi alienación personal y de la tontería universal. (*LTdF. III*, 264-265)

---

misógina, desencantada, irrisoria y sombría del mundo en que vivió. Por ello Alberto Sabino comparaba irónicamente los libros de cuentos de Maupassant a un tren: viajamos en ellos encerrados, un poco sofocados, con ganas de que el viaje llegue a su término y finalmente desembarcamos 'cubiertos de hollín'" (*Maupassant. Paseo campestre y otros cuentos*. Lima: Jaime Campodónico, 1993, 11).

4 Ribeyro, J. R. *La tentación del fracaso II. Diario personal 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico, 1993, 28; 148-149. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*LTdF.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

En la entrada del 23 de octubre de 1978, se lee:

> Fatigadísimo no sólo a causa de la gripe que aún se agarra de mí y mis pobres pulmones con dientes y uñas, sino del insignificante pero voraz zancudo que anoche me atacó en el cuarto de Julito impidiéndome dormir de dos a cinco de la mañana. (LTdF. III, 250)

Por lo tanto, en el grueso de su evolución, podemos afirmar que el humor en Julio Ramón Ribeyro va cobrando terreno desde el tercer tomo de La palabra del mudo, hasta convertirse en situaciones abiertamente hilarantes, especialmente en *Relatos santacrucinos;* al igual que en «Ausente por tiempo indefinido» y «Sólo para fumadores» del libro *Sólo para fumadores,* y en su obra no ficcional, en *La tentación del fracaso.*[5]

1. El proceso de ridiculización

Es difícil que la utilización del recurso irónico no traiga aparejada una cierta intención crítica, por más amable que ésta sea. En «Ausente por tiempo indefinido», que consideramos un remedo paródico de sí mismo, de su actuar, sobre todo en ciertos pasajes, la ironía se elabora al criticar un tipo de literatura que está en la antípoda de su concepción poética y, por lo tanto, hay un amago de crítica contra ese tipo de literatura.[6] La presentación paródica y cargada de ironía de los típicos personajes ribeyrianos fracasados en su intento vital, pero que, sin embargo, triunfan al optar por el *carpe diem,* también posee un germen humorístico y, por lo tanto, puede resultar también una sutil crítica contra su propia obra o alguna postura vital del pasado.

Sostienen Perelman y Olbrechts-Tylteca, que la ironía está en la base del procedimiento de ridiculización, el cual tiene como sustento la figura irónica.[7] Asimismo, el acto de poner en ridículo corresponde a una intención crítica por parte del hablante. Al mismo tiempo, esta figura es educativa ya que al hacer objeto de risa aquello que se ridiculiza se evita –debido al temor ancestral al ridículo que los humanos poseemos– que se realice la acción objeto de burla.

No obstante, pensamos que existen otras consideraciones acerca del uso del humor en *Relatos Santacrucinos* y los dos cuentos mencionados: una

---

[5] Anticipos de este sentido del humor se encuentran en algunos de los primeros relatos de *La palabra del mudo,* (Ribeyro, J. R. *La palabra del mudo* (I y II). Lima: Milla Batres, 1973), como «El Banquete» (1958) o «Los españoles» (1959), así como en fragmentos de otros cuentos. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*LPdM.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

[6] Nos recuerdan las conversaciones sobre la "obra" de Carlos Argentino Daneri, habidas entre el éste y el personaje Borges de «El Aleph».

[7] *Cfr.* Perelman Ch. y L. Olbretchts-Tyteca. *Tratado de la argumentación.* Gredos: Madrid, 1989, 324.

de ellas es el evitar caer en los extremos de la nostalgia o el melodrama. De esta manera, se atenúa el elemento trágico en relatos como «El sargento Canchuca», o lo angustioso de sus confesiones sobre el vicio de fumar en «Sólo para fumadores», así como el desconsuelo por las muertes tempranas en «Los otros».

La risa excluye o distancia, separa el objeto de la ridiculización del grupo que ríe y, viceversa, une a dicho grupo en una relación de complicidad.[8] En todo caso, excluye cierta actitud de los objetos en cuestión del cuerpo de las acciones socialmente aceptadas o no consideradas relevantes como para ser tomadas en cuenta como objeto de ridiculización. Por esto, para que el efecto humorístico se logre, es importante que el grupo comparta una visión del mundo semejante. Hacer reír es, por tanto, también una manera de acercar al sujeto emisor de la ridiculización a los receptores de su discurso, lo cual los aúna en una risa común que parecen compartir un secreto. "Pero para que se entienda ese tipo de humor, para que se produzca lo cómico que conduce a la risa, se necesita que quienes se hallan involucrados en esta clase de comunicación compartan el mismo trasfondo lingüístico, la misma historia cultural y entiendan la manera de interpretar de quien emite esos mensajes".[9]

En cuanto al emisor, entonces, el ser capaz de hacer reír es un medio de socialización y un talento comunicativo apreciado en nuestra cultura, que torna al poseedor de dicha habilidad como un sujeto procurado y distinguido especialmente por el grupo social en el que se mueve.[10] Se necesita una liberación provisional del temor al ridículo por parte del emisor, ya que se corre el riesgo de no ser capaz de provocar la risa en los receptores y esto puede ser sancionado con una menor consideración dentro del grupo o con la exclusión del mismo.

Hay emisores que hacen de sí mismos el objeto de la ridiculización, como es el caso de los payasos, o, más acorde con nuestra época, de los cómicos de la televisión o el cine. Esta voluntaria exposición a la risa no excluye del grupo al sujeto que se ríe de sí, sino que, al contrario, si tiene éxito, lo acerca al mismo, el cual lo ve dotado de un poder singular que no todos poseen. En *Relatos santacrucinos* se utilizan con relativa frecuencia los *gags* y escenas cómicas que siguen el procedimiento del *clown*, sólo que no es voluntaria la ridiculización por parte de los personajes, sino que éstos

---

8 *Cfr.* Dupréel, E. *Essais pluralistes* ("Le probleme sociologique du rire"): 41. Citado en Perelman y Olbrechts-Tylteca. *Op. cit.*, 321.

9 Nash, W. *The language of humor. Style and technique in comic discourse.* London and New York: Longman, 1987, 9.

10 "El ridículo es el arma poderosa de la que dispone el orador contra los que amenazan con hacer vacilar su argumentación, rechazando, sin razón aceptar una u otra premisa del discurso" (*Ibíd.*, 322).

son convertidos en objetos de ridiculización. El narrador protagonista o testigo también se convierte a sí mismo, en ocasiones, en objeto, como en «Atiguibas», donde es el que sufre la burla y el robo del pícaro criollo, o en «La música, el maestro Berenson y un servidor», donde se ridiculiza al ser expulsado del auto debido a su estado de embriaguez.

Como vemos, no toda risa es sarcástica o excluyente, todo depende del modo cómo los objetos de la mímesis hayan sido tratados por el emisor durante el proceso de ridiculización. En «Mayo, 1940», «Cacos y canes», «Mariposas y cornetas» o «Los otros», por ejemplo, la risa es amable y aproxima al narrador –y, por lo tanto, al narratario– a los personajes y situaciones retratadas, ya que las figuras del padre y la familia, así como la de los amigos muertos, son presentadas con ternura y gracia. Creemos que en estos casos donde el narrador se siente cercano a sus personajes, se produce el mismo fenómeno de aproximación entre emisor y receptor que se da cuando un emisor se ríe de sí mismo.

En cuanto a «Tía Clementina», subyace algún tipo de crítica frente a un comportamiento que se considera fuera de lo esperado, excéntrico, como el encerrarse en las riquezas heredadas o el esconder como un tesoro precioso la receta de la torta de queso. En «Ausente por tiempo indefinido» el grupo de artistas que nunca hizo una obra –aparente parodia de los personajes de *La Bohème*–[11] es puesta en ridículo ante su actitud de seguirse creyendo, después de todo, grandes creadores.

Respecto de la picaresca, representada por los relatos «Atiguibas» y «Sólo para fumadores», el pícaro goza de un *status* especial dentro del proceso de ridiculización, ya que su oposición a las normas es puesta en evidencia a la manera de un desafío y casi como modelo de una forma de conducta inadecuada para la sociedad en la que se mueve. Sin embargo, esta risa no excluye al pícaro del grupo que ríe. El sujeto en cuestión se pone a sí mismo y a otros como objeto de burla, al igual que a ciertos aspectos de lo que pertenece a las normas sociales aceptadas. También con él se produce el fenómeno de "inclusión de" o "simpatía hacia" el individuo y las normas anómalas que él está sugiriendo al grupo que se ríe.[12]

---

[11] Ver, sobre todo, este pasaje: "Paqui tenía las manos en los bolsillos del pantalón y la cabeza inclinada hacia un hombro, un cigarrillo humeante en sus labios irónicos. [...] Felipe acababa seguramente de dar un giratorio paso de danza, pues se encontraba en una pose desequilibrada, como a punto de caer pero sin caer, con una mano en alto y la otra rasgando las cuerdas de una invisible guitarra. [...] Y Hernando había plegado las rodillas, adoptando una máscara hilar, y avanzaba un brazo, para señalarlo con el índice filudo, seguramente el brazo que lanzó las piedras" (*LPdM*. IV, 159).

[12] Hace falta audacia para afrontar el ridículo, cierta capacidad para superar la ansiedad; pero esto no basta para conseguirlo: para no caer en el ridículo es preciso poseer un prestigio suficiente

Vemos, pues, que prioritariamente, el recurso humorístico en las obras estudiadas, distancia, como es natural, al lector del objeto de burla, pero que no es el único efecto logrado. Lo aproxima al narrador con el cual se establece una suerte de complicidad cuando el talento de éste para hacer reír logra su cometido o cuando él se burla de sí mismo o se pone como protagonista de un relato picaresco (como es el caso de «Sólo para fumadores», según veremos). Asimismo, cuando el proceso de ridiculización está cargado de ternura y gracia, los objetos de burla son aceptados de la misma manera por parte del receptor. Es necesario cierto prestigio para que un emisor adopte recursos de ridiculización, sobre todo de sí mismo, con el fin de no caer en el ridículo él mismo. Ribeyro ya se había ganado ese derecho.

2. Recursos ribeyrianos del humor en Relatos santacrucinos, «Ausente por tiempo indefinido» y «Sólo para fumadores»

Muchos y variados recursos del humor son utilizados en esta serie de relatos, incluso no literarios, como gags cinematográficos o de los cómics, ejemplos de los cuales veremos más adelante. En cuanto a los recursos del humor propiamente lingüísticos o literarios, tenemos los siguientes:

2.1. **La hipérbole, la exageración**, vistas como la magnificación de algún hecho de referencia, el cual se sobredimensiona con el fin de provocar la risa. Luis Jaime Cisneros estudia el recurso de la exageración como un aspecto estilístico muy propio del lenguaje coloquial, o del habla frente al lenguaje escrito:

> Esta mención de la función imaginativa puede explicar el recurso de la hipérbole. El 'no tener palabras' para expresarse, lejos de ser una frase tópica, es verdad muchas veces en lingüística. Se trata de la esfera sentimental [...] En esa imposibilidad cierta, en esa carencia de palabras, radica la necesidad de recurrir a la hipérbole. La verdad se presenta así, ex profeso, alterada. O la exageramos para provocar en los oyentes la adhesión objetiva o subjetiva a lo que decimos, o la disminuimos para restarle valor.[13]

Por ejemplo, en «Mariposas y cornetas», es hiperbólico el inverosímil

---

y nunca se está seguro de que lo sea. En efecto, desafiando el ridículo que suscita la oposición injustificada a una norma admitida, uno compromete toda su persona, solidaria con este acto peligroso, lanza un desafío, provoca una confrontación de valores cuyo resultado es incierto" (Perelman y Olbrechts-Tylteca. *Op. cit.*, 326).

13 Cisneros, L. J. "El estilo y sus límites". En: *Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Lima: San Marcos*, 1958, 31.

desparramarse de la banda del Champagnat a causa de un lazo rojo:

> El flaco García debió percibir ello con el rabillo del ojo, no hay otra explicación, pues en lugar de su [...] pura clarinada le salió a su corneta un gallo horrible, [...] volvió a sonar en falsete y a causa de ello el resto de las cornetas desafinó y los tambores perdieron el compás y nosotros [...] perdimos el paso y se armó delante de la tribuna una confusión espantosa [...] (*LPdM. IV*, 61)

El recurso se hace especialmente humorístico ya que la descripción de la parada militar del Champagnat, poco tiempo antes de la visión del fatídico lazo rojo, era épica, grandiosa y solemne, una descripción que consideramos muy bien lograda dentro del conjunto de estos relatos:

> El flaco García, a la cabeza de nuestra banda, nos dirigía con un aire imperial, lanzaba a veces su corneta al aire y la emparaba con destreza [...] el ruido de cornetas y tambores nos condujeron marcialmente entre aplausos hasta llegar cerca de la tribuna oficial, marchando cada vez con mayor energía y perfección ..." (*LPdM. IV*, 60)

Frente al orden marcial, el desorden hiperbólico; la bulla desafinada y alharaquienta frente al silencio, el sonido armónico de las trompetas y la marcha acompasada y unísona de los diferentes batallones del colegio; frente al saludo respetuoso a las autoridades, el desbande general.

Uno de los recursos de la risa es el contraste y en este relato se une a la hipérbole para lograr el efecto cómico.

Hiperbólico es todo el relato «Sólo para fumadores», al relatar cómo el narrador sufre lo indecible cuando carece de ese elemento. En «Cacos y canes», las exageradas trampas del progenitor para hacer caer a los amigos de lo ajeno que irrumpían en su casa:

> Papá se apercibió del hecho y salió en calzoncillos, esta vez sin armas de ninguna clase y al ver a un hombre de espaldas no se le ocurrió otra cosa que ponerse en cuatro pies y lanzar un estruendoso rugido, imitando a un león. El tipo se llevó tal susto que de un salto salvó el cerco y desapareció sin volver la cabeza. (*LPdM. IV*, 28)

El efecto cómico es producido por acumulación de elementos y por una evidente exageración por parte del narrador que raya en la fantasía infantil. La sobrecarga de tretas y trampas sofisticadas que el padre intenta inútilmente contra los cacos que siguen burlándose de él se resuelve en el recurso más simple y primitivo de todos: ponerse en cuatro patas e imitar el rugido de un león, lo cual, inverosímilmente, sí da resultado. Lo humorístico no se habría logrado si el receptor no hubiese reído ya con los complicados artificios que el progenitor había ideado y construido a lo largo del relato. Una vez más se ve, entonces, el contraste, además de la sorpresa.

2.2. **La ironía**: este recurso, si bien posee larga trayectoria en nuestro autor, aquí cobra nuevos matices, sin que deje su función básica, la de crítica o distanciamiento:

> Bastó eso [la aparición de Frida] para que los grandes del barrio, que asomaban solo de cuando en cuando a nuestra calle para fumar [y burlarse de nosotros], se entusiasmaran con nuestros juegos y de la noche a la mañana encontraran lindo correr por las calles como unos boludos jugando a la pega o a ladrones y celadores. (*LPdM. IV*, 57)

En este caso la comicidad se logra al resaltar el incongruente comportamiento de los antiguos "peludos" (apodados así en otras partes de la serie), conocidos por sus actitudes y poses de hombres, retrocediendo embobados a sus juegos infantiles debido a su interés por Frida. La actitud de burla queda remarcada por el adjetivo irónico "lindo" y por el símil del final, lo que resulta aun más gracioso. Es cómico también el juego de focalización: los niños que juegan a la pega y a ladrones y celadores son los que juzgan como idiotas los mismos juegos realizados por muchachos a quienes ya no les corresponde hacerlo. Por último, encontramos aquí una imagen cómica, ya que es posible visualizar a los peludos vestidos de criaturas con los vellos de las piernas al aire y portándose como infantes.

Como es costumbre en los relatos de Ribeyro, la ironía los impregna a todos ellos, como por ejemplo, cuando imita paródicamente el escándalo injustificado que causaban las tres gracias debido al solo hecho de ser atractivas y loretanas. En algunas ocasiones, dirige esta ironía contra sí mismo y contra su familia –considerada como el clan ampliado– cuando, por ejemplo, reproduce la codicia escondida en ella por la herencia de la tía Clementina y lo que al final le tocó a cada uno; en el relato «Sólo para fumadores» el objeto de su ironía es el narrador que lo representa; en «Ausente por tiempo indefinido», satiriza sutilmente a los artistas que jamás han hecho una obra, entre muchos otros ejemplos.

2.3. **La frase lapidaria o efectista**: la cual dota de un buen punto final a los episodios, y corresponde con el hábito de trabajo de Ribeyro, comenzar por la frase y pulirla:

"Bajo su capa de grasa disimulaba el arte de un estratega amoroso." (*LPdM. IV*, 57); el efecto cómico se logra por contraste entre lo ridículo que resulta alguien recubierto de grasa y el refinamiento y agudeza elegante de un don Juan.

"'¡No fumar más!' Inocente doctor Dupont." (*LPdM. IV*, 138) El

contraste cómico se encuentra en la autoridad del que ordena con énfasis, y la absoluta desobediencia que se presume en el subordinado, es decir, el paciente que debe acatar la orden bajo pena de muerte.

2.4. **Adjetivación**: asociada con la hipérbole y, por lo tanto, con el proceso de deformación o exageración cómica de lo que se describe, se encuentra en Relatos Santacrucinos emparentada con el tono oral. Por ejemplo, la reacción de los muchachos del barrio cuando ven a Frida:

> [...] El primer día que asomó a la calle hasta a los chicos se nos cayó la baba. Nunca habíamos visto cutis más rosado, trenza más negra y sedosa, ojos tan celestes y turgencias tan marcadas que nos hicieron revisar nuestra idea de la belleza. (*LPdM. IV*, 56)

En esta descripción, existe asimismo un elemento de ternura e ingenuidad, y en esto estriba el efecto cómico, ya que son los niños que comienzan a descubrir la belleza femenina los que muestran su percepción asombrada de lo que para ellos es algo insólito. El elemento ingenuo es importante para provocar el efecto cómico, porque ellos no son conscientes de su falta de conocimiento en asuntos de belleza femenina y esta ignorancia produce que su discurso origine un efecto parecido al del chiste. Dicho por un hombre mayor, esto no tendría tanta gracia. Freud aduce en *El chiste y su relación con lo inconsciente,* acerca de la diferencia entre el chiste y lo ingenuo: "La determinación dependerá exclusivamente de que supongamos que el sujeto ha tenido la intención de hacer un chiste o que, por el contrario, no ha hecho sino deducir de buena fe una consecuencia, dejándose guiar por su infantil ignorancia. Sólo en este último caso se tratará de una ingenuidad".[14]

2.5. **Parodia de distintos tipos de habla**: el remedo irónico y burlesco del habla de otros convierte en excluido al objeto de la ridiculización, el cual funciona como un anti-modelo, un patrón de cómo no se debe hablar para no caer en el ridículo. Es decir, se provoca bastante distanciamiento frente al objeto de la ridiculización. Por ejemplo, en el «Sargento Canchuca», se encuentra la mímesis de una posible carta amorosa apócrifa firmada por Canchuca pero elaborada en realidad por los hermanos de la destinataria, Mercedes:

> "Señorita Mercedes: Con el mayor respeto quisiera expresarle mi admiración por las prendas con la que la ha adornado la madre naturaleza. Al verla bulle en mi corazón una dulce sensación de alegría y cuando estoy solo en casa mi alma se inunda de tristeza. ¿Aceptaría la amistad de un

[14] Freud, S. El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Alianza, 2000, 184.

hombre humilde pero honrado? Un admirador. P.S. Deposito un ósculo a su pies". (*LPdM. IV*, 49)

Lo que es parodiado es un habla remilgada que tal vez tuvo su época de lucimiento entre las minorías altas en tiempos de antaño, pero que en el siglo XX resultan discriminatoriamente risibles para dichas clases. Sin embargo, el grupo imitador cree estar hablando en forma elegante. En este sentido, se encuentran relaciones entre esta actitud de imitación no paródica de lo que se considera lengua culta, con la literatura trivial –tal como la entiende Reisz[15]–, donde la tendencia es evitar la llaneza que la expresión simple lleva consigo y procurar formas rebuscadas que luego se convierten en estereotipos de este tipo de literatura. Estas formas rebuscadas tuvieron, en efecto, su origen en la literatura culta, por ejemplo, la del Siglo de Oro o la Romántica, pero que utilizadas anacrónicamente y fuera de su contexto original han sufrido un proceso de desgaste del significado que las convierte en inexpresivas a lo largo de los años y, desde el punto de vista de una minoría educada o dominante de la sociedad, objeto de risa.

Asimismo, en «Tía Clementina», cuando el narrador testigo imita las frases cariñosas de la pareja de amantes ya no tan joven:

> El "papito" o "mamita" lo utilizaban en el trato normal: "Papito, alcánzame las tijeras" o "¿Cómo has amanecido, mamita?". Y el "hijito" o "hijita" cuando había un reproche que formular o una advertencia que hacer. (LPdM. IV, 95)

2.6. **La metáfora cómica**: construida con asociaciones imprevistas que producen la risa: "¡Este cangrejo de ingeniero había hecho bien las cosas!" («Mayo 1940», *LPdM. IV*, 19).

La expresión "este cangrejo" es utilizada en determinadas normas para significar "este bandido" o "este sinvergüenza" de manera cariñosa. Por ejemplo, en la frase: "Este cangrejo no quiere ir al colegio".

"Al empezar el segundo tiempo, los peludos redoblaron su ofensiva con mayor temeridad." («Los otros» *LPdM. IV*, 111). En este caso la metonimia es más clara, ya que se refiere a los muchachos mayores que tienen el cuerpo ya cubierto de vellos frente a lo lampiños que son los chicos que los observan. Al mismo tiempo peludo sugiere insecto, bicho, animal o monstruo, con lo que queda señalada la desconfianza y animadversión con las que los pequeños miran a los probablemente abusivos mayores.

---

[15] Cfr. Reisz de Rivarola, S.Teoría literaria. Una propuesta. Lima: PUCP, 1986.

2.7. **El chiste**: donde se sugiere que el narrador departe con los lectores como si de un grupo de amigos se tratase, con lo cual se establecen lazos de complicidad entre aquél y los lectores. Para que esto funcione, es necesario, según Freud, que exista una tercera persona (en este caso el lector) a quien lo cómico se transmita:

> El chiste precisa obligadamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer, pudiendo, en cambio, prescindir de la segunda cuando no es agresivo o tendencioso.[16]

Generalmente, el chiste posee un embrión de relato en donde toda la narración burlesca o el final repentino son los que mueven a la expresión fisiológica de la risa: existe un protagonista, personajes, un escenario, un cierto desarrollo temporal y una resolución que, como en el caso del relato, supone una transformación en la esfera de la agnición o en el de la peripecia, generalmente en esta última. Pero es necesario que esto se dé con el menor número posible de palabras.

El siguiente es un ejemplo de chiste contenido en *Relatos santacrucinos*, donde la efectividad del mismo es mayor porque el narrador presenta como realmente acaecidos los hechos que narra y se coloca como protagonista de los mismos:

Un amigo me invitó a cocinar a su estudio y cuando llegué encontré la puerta entreabierta y en la cama un bulto cubierto con sábanas. [...], para hacerle una broma jalé las sábanas de un tirón gritando "¡Police!". Para mi sorpresa, quien quedó al descubierto fue un cholo calato, lampiño y minúsculo que, dando un salto agilísimo, se puso de pie y quedó mirándome aterrado con su carota de caballo. («Solo para fumadores». *LPdM. III*, 129)

2.8. *La caricatura*: cuya función, como es bien sabido, consiste en mover a risa mediante imágenes provocadas en el lector que destacan los aspectos más resaltantes del individuo en cuestión, poniéndolos en evidencia como si constituyesen sus únicos rasgos caracterológicos.

Como el mismo narrador comenta, hay escenas dignas de vodevil, como cuando viene el inspector para investigar los robos caseros:

> La Fontana era la familia más fea de Miraflores. Hombres y mujeres, por razones genéticas u otras difíciles de elucidar, tenían las narices más grandes, los ojos más salidos, las orejas más separadas, las articulaciones más nudosas y la facha más desgarbada de todo el balneario [...] («Cacos y canes». LPdM. IV, 25)

---

[16] Freud, S. Op. cit., 181-182.

> Zoila la era muy fea [...] ojos saltones, nariz ganchuda, cuello corto, ancha cintura y nalgas nulas, {...] altísima y corpulenta, lo que hacía doblemente visible su fealdad. («El sargento Canchuca». *LPdM. IV*, 48)

2.9. **Los contrastes cómicos**: donde el autor aprovecha, por lo general, dos retratos, comúnmente caricaturescos, hechos antes, como esta escena entre el sargento Canchuca y Zoila, la empleada:

> [...] encendió la luz vio a Zoila sentada en una silla [..] y al sargento Canchuca que, con gorra y todo, había logrado treparse sobre el mujerón y sentado en sus faldas la besaba con aplicación, emitiendo pequeños pujidos, sin que Zoila manifestara el menor signo de sorpresa, de reprobación o de placer. (*LPdM. IV*, 49)

En el siguiente ejemplo, el llamado a la risa se encuentra en lo incongruente de la plácida descripción del animal "hermoso perro lobo" y su posterior actitud rufianesca, animizada y referida con un coloquialismo digno del lenguaje del hampa: "sacarle la mugre".):

> Para reforzar la guardia, papá consiguió un hermoso perro lobo, Rintintín, quien lo primero que hizo, para sentar su autoridad, fue sacarle la mugre al pobre Tony. («Cacos y canes». *LPdM. IV*, 25).

> Entretanto, papá apretó el gatillo y de su Colt no salió estampido ni bala sino un miserable susurro. («Cacos y canes». *LPdM. IV*, 28)

Se había hablado ya anteriormente de la temible arma y, cuando el lector comienza a leer esta frase, se encuentra con la sorpresa de la incongruencia entre el terrible sonido de un disparo que esperaba, que contrasta con un susurro propio de la voz más dulce.

2.10. **Lo insólito**: son presentados sucesos que presentan elementos extraños e inesperados con propósitos humorísticos: "De lo que se trataba ahora, por un razonamiento aberrante, no era de evitar que los rateros entraran, sino invitarlos a que entraran" («Cacos y canes». «Cacos y canes». *LPdM. IV*, 27). Aquí el efecto se reduce un poco ya que el narrador anuncia que es "aberrante" colocar trampas no para impedir que los ladrones entren, sino para hacer que éstos al ingresar demuestren la eficacia y la habilidad del constructor de las mismas, el padre.

Pero como entretanto un caco sutil entró nuevamente a casa y se robó la bandera que habíamos izado en la azotea por Fiestas Patrias, papá aceptó un segundo perro *lobo, Rintintín II*. («Cacos y canes». *LPdM. IV*, 26). Resulta cómico el desenfado del ladrón que esta vez roba hasta un símbolo

de la patria, el cual se encuentra en el techo de la casa, con lo que se indica el grado de desvergüenza y dominio que poseían los amigos de lo ajeno sobre el domicilio del narrador, donde ingresaban como a casa propia.

2.11. **Empleo de la lengua vulgar**: el uso de esta norma lingüística no es usual en nuestro narrador, si bien hay antecedentes de ello en otros relatos, como en "Tristes querellas en la vieja quinta" o en "Alienación": "No había en ellas baños ni retretes. Después de horas de ver fútbol y de beber, el público quería orinar. No quedaba más remedio que subir hasta la última grada y mear por encima de la baranda [...] Pero lo más frecuente era que los meones no pudieran subir [...] y entonces buscaban un orificio en las graderías de madera y adoptando posiciones grotescas metían su pito por allí y se aliviaban" («Atiguibas». *LPdM. IV*, 66).

Cuando no es abiertamente agresivo y hostil, el lenguaje vulgar posee un mecanismo desinhibitorio propio que mueve a risa, el cual consiste en liberarse momentáneamente de los tabúes sociales.

> Ahora, el humor es a menudo una forma de juego que libera de las presiones de la vida diaria: de ahí que al intercambiar chistes, la gente eluda las represiones culturales a que se halla sometida.[17]

2.12. En cuanto a otros **recursos del cine cómico**, son encontrados a través de la **imagen humorística**, con la cual se apela al poder de visualización del receptor con el fin de provocar la risa. El objeto del ridículo es distanciado y el grupo que ridiculiza se une en una risa cómplice. Son utilizadas imágenes y recursos de tipo cinematográfico o vistos en cartones animados que tienen el objetivo de provocar fantasías en el lector que lo muevan a risa, es decir, que "observe" los episodios y ponga a funcionar su imaginación: "Nuestra fila se disgregó despavorida y antes que nadie el hermano Juan que remangando su sotana salió disparado hacia el colegio" («Mayo, 1940». *LPdM. IV*, 17).

El efecto cómico se produce por la visión de un hombre remangándose las faldas para poder correr. Se agudiza por el contraste desacralizador, ya que el hombre en cuestión es un religioso.

En el caso arriba mencionado sobre la parada militar y el gallo que le sale al trompeta principal, predominan las imágenes auditivas disonantes de la banda del colegio producidas por un impulso visual: el lazo rojo. De este

---

[17] Strean, Herbert S. Jokes: their purpose and meaning. Northvale, New Jersey; London: Jason Aronson, 1993, 4.

modo, el lector *escucha el gallo horrible,* el falsete, el desafinamiento masivo del resto de cornetas, el tamborileo desacompasado y ruidoso, además de los gritos de los muchachos en una imagen final de confusión muy propia de un *gag* de cine.

Asimismo, se ofrece la visión del padre el día del terremoto del 40, tal como la familia lo vio:

> un viejo camión cargado con desmonte y conducido por un negro se detuvo en una esquina. Vimos descender de él a papá, agradecer al chofer y quedar un momento en la acera con los brazos en jarra contemplando la casa. Luego dio un brinco y cruzó el jardín haciendo cabriolas, felicitándose de vernos a todos sanos y salvos y de comprobar que el techo del living no se había desplomado («Mayo1940», *LPdM. IV,* 19)

Acorde con el mundo de la niñez, se encuentra en «Cacos y canes» esta escena digna de un comic: "Al entrar al living [mamá] se encontró de bruces con alguien que avanzaba con una linterna en la mano. Su primera reacción fue dar un chillido, lo que bastó para que ese alguien apagara su linterna y saliera disparado hacia el jardín, del jardín a la calle y de la calle hacia la noche tenebrosa" (*LPdM. IV,* 23).

2.13. No es frecuente el **retrato físico** de los personajes en los relatos de Ribeyro. Los antecedentes más cercanos se encuentran en «Tristes querellas en la vieja quinta», «La señorita Fabiola», «Terra incógnita» y «Alienación» (escritos entre 1974 y 1977. *LPdM. III*). Sin embargo, en esta serie de micro comedias que constituyen los *Relatos santacrucinos,* casi todos los cuentos poseen retratos, en los que asimismo se ven algunas reminiscencias palmianas, y, si bien nuestro autor mantiene su decisión de falta de amaneramiento en el estilo, sin duda se atreve a más que en otros libros, como en «Las tres gracias»:

> La mayor [...] era un poco entrada en carnes, de talla mediana, lucía [...una] cara redonda, solar, que anunciaba un carácter alegre [...] La segunda, de unos veinte años, era menudita, linda de rasgos y de figura, llevaba siempre pantalones ceñidos de colores apastelados [...] y sandalias con tacos muy altos para aumentar su estatura.. [...] Pero la tercera era la joya del trío: [...] era altísima para la norma de entonces [...] de piernas muy largas y perfectamente torneadas, cintura estrecha, nalgas prominentes, senos turgentes sin ser exagerados [...] Su andar era muy pausado y lánguido, acompañado de un meneo de caderas tan cadencioso que papá [...] se detenía cada vez que se cruzaba con ella, se daba la vuelta y la observaba sonriente... (*LPdM. IV,* 31)

Creemos que la caracterización de los personajes, muchas veces

típicos de un barrio que en ocasiones se extiende a Lima entera, establece una relación dialógica -en el sentido bajtiniano- de éstos con la comedia de costumbres. Los personajes, su descripción física y sus actos exagerados, ocupan un lugar relevante en los Relatos santacrucinos en tanto que en los tres primeros tomos lo característico es que éstos se definan por sus obras y pensamientos, ya que el interés está más centrado en el núcleo narrativo y se dan apenas unos trazos que los dibujan físicamente.[18]

En *Relatos santacrucinos*, en cambio, existe la intención de fijar en cuadros los personajes que se retratan para convertirlos en parte esencial del espacio evocado. Todos esos rostros pueblan la memoria del narrador homodiegético plural, y hacen concreta la añoranza. Como dijimos, el retrato acentúa los rasgos teatrales de estos relatos encaminándolos hacia la comedia, no sarcástica, sino cómica o burlesca. Luego, los retratados se convertirán en actores de escenas tanto risibles como emotivas y ése será uno de los principios estructurales del cuento en Relatos santacrucinos.

3. Lo picaresco y la parodia

En «Atiguibas» encontramos al típico personaje pícaro, figura frecuente en las calles de Lima, sobre todo en los barrios marginales. Se le denomina "el criollo" no necesariamente como un condicionamiento racial, sino porque se nombra así al sujeto dicharachero, pendenciero y burlón, que puede engañar y robar para sobrevivir, como es característico en la figura tradicional del pícaro. En el relato mencionado, nuestro personaje mantiene en vilo al Estadio Nacional y tiene el don de relajar los ánimos alterados con su críptico grito de "¡Atiguibas!", que hace reír pero cuyo significado nadie conoce. En la historia, el objeto del engaño y de la burla es el mismo narrador, quien muchos años después, al encontrarse con el sujeto en cuestión, es timado por éste y pierde su dinero.

Creemos, sin embargo, que un relato de la otra colección, el cuento «Sólo para fumadores», tiene la estructura de la picaresca y que el pícaro en este caso es el mismo protagonista. El inicio semeja una parodia de las novelas picarescas: "Sin haber sido fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la de mis cigarrillos" (*LPdM. IV*, 121). Así como el paradigma en lengua española, *Lazarillo*, hace hiperbólica una historia vital que gira alrededor del acto de comer y del hambre, un recurso semejante se halla en esta existencia relatada como si lo fundamental en ella fuera el acto

[18] Excepto en «Tristes querellas en la vieja quinta» (cfr. descripción de doña Pancha), o en «Alienación», cuentos que, como dijimos, prefiguran éstos del cuarto tomo.

de fumar y la adquisición de los preciados cigarrillos, mientras que el resto de episodios existenciales fueran satélites que giraran alrededor de este acto paródicamente primordial para el sujeto. Por ejemplo, su matrimonio y el nacimiento de su único hijo son hechos puestos entre paréntesis por el narrador en medio de sus avatares para conseguir cigarrillos, lo que logra un efecto cómico en el lector: "Lo cierto es que una tarde caí en mi cama y comencé a morir, con gran alarma de mi mujer (pues entretanto, aparte de fumar, me había casado y tenido un hijo)" (*LPdM. IV*, 138).

La estructura paródica de la aventura del antihéroe es evidente: el protagonista se opone a cuanto obstáculo se ponga a su paso, incluso el doctor Dupont que lo protege del peligro de muerte y de una horrible enfermedad, para conseguir lo que con tanta urgencia necesita. En épocas de hambruna y escasez, el narrador está dispuesto a pasar por las peores humillaciones para obtener un cigarrillo. No roba, pero sí engaña, realiza picardías y llega a mendigar para obtener el objeto de su avidez. Realiza todo tipo de trabajos, como recolector de periódicos viejos, lo que le permite conocer "barrios lujosos y barrios populares, entré a palacetes y buhardillas, me tropecé con porteras hórridas que me expulsaron como a un mendigo, viejitas que a falta de periódicos me regalaron un franco, burgueses que me tiraron la puerta en las narices, solitarios que me retuvieron para que compartiera su triste pitanza, solteronas en celo que esbozaron gestos equívocos e iluminados que me propusieron fórmulas de salvación espiritual." (*LPdM. IV*, 128). Al igual que al pícaro tradicional, este vagabundeo le permite al narrador conocer toda clase de personas y tener todo tipo de experiencias.

He aquí, por lo tanto, otro elemento de la picaresca: el **carácter nómada** del protagonista, que es humorísticamente puesto de relieve en este relato, el vagar de aquí para allá, incluso de un país a otro en la aparente búsqueda de cigarrillos: del patio de Letras a la Facultad de Derecho; de la España franquista a París, donde recorre desde el *Boulevard Saint-Germain*, pasando por el Museo *Cluny* en dirección a la Plaza de la Concordia, en busca de la colilla olvidada en el suelo. Frente al *Maxim's* llega al colmo de su degradación al mendigarle a un opulento señor un cigarrillo, el cual reacciona con horror ante el excluido social. Este incidente lo marca profundamente y es cuando se convierte en recolector de periódicos viejos donde como tiene que ir de casa en casa pidiéndolos para los "pobres estudiantes", entra en relación con todo tipo de gente de la sociedad parisina –retratada con ironía, por cierto– y pasa por todo género de situaciones. A continuación vaga al lado del adinerado Panchito, quien por ser su amigo, le regala valiosas cajas de cigarrillos y del cual sólo un incidente con la mafia lo separará; luego vinieron los cigarrillos de Ámsterdam, Amberes y Munich, donde por pedir

fiado fue objeto de la exclusión de la dama del quiosco de periódicos. Para ganarse las simpatías de sus futuros proveedores de cigarros, se balancea sobre el vacío entre la ventana del baño y la de la cocina en llamas, poniendo en peligro su vida. Luego prosigue su "vida errante por diferentes ciudades, albergues y ocupaciones, dejando por todo sitio volutas de humo y colillas aplastadas" (*LPdM. IV*, 137) y, por último, recala de nuevo en París donde al fin alcanza un *status* económico que le permite proveerse de cigarrillos... hasta que un obstáculo mayor se interpone entre el cigarrillo y él: el cáncer y la úlcera.

Sin embargo, no por ello cesan sus picardías, ya que luego de dos operaciones que casi le cuestan la vida, es enviado a un lugar de rehabilitación del cual no le permitirán salir mientras no gane peso, lo que le hace concebir la idea de llenarse los bolsillos con cucharas de plata para pesar más. Sus propósitos y promesas de dejar el cigarrillo se vienen abajo cuando pierde el sentido de su vida y engaña para poder fumar a escondidas, cuando simula salir para ejercitarse temprano y lo que hace es comprar cinco cajetillas que esconde en sendos huecos bajo rocas en la arena del balneario de Cannes, donde se encontraba con su familia. Irremediable en su mal, el narrador protagonista retorna al momento de su narración e interrumpe ésta para comprar cigarrillos, con lo que acaba el relato.

El sujeto transgresor de la norma social despertará las simpatías del lector y la indulgencia ante su vicio debido a los recursos humorísticos que utiliza en su relato, donde se coloca como víctima de una extraña situación que no puede controlar; asimismo, porque es capaz de hacer reír al lector al realizar hechos temerarios e insólitos para alimentar su vicio: el hecho de vender sus libros que se hacen literalmente humo para poder fumar; la paródica busca de una filosofía personal que le permita reivindicar su vicio; encontrar nuevas fuentes de justificación en otros escritores que como él sucumbieron derrotados por el cigarrillo, asuntos últimos puestos en forma de digresiones *quasi* filosóficas y reflexiones paródicas; todo ello hace que se produzca el fenómeno de simpatía por el pícaro que es usual en la picaresca.

En resumen, el cuento es todo él una hipérbole o una caricatura de la vida de una persona, a causa de la proliferación de episodios que se suceden rápidamente unos a otros situados alrededor de un solo elemento magnificado de su existencia. Este recurso se hace especialmente notorio cuando el narrador *autodiegético*, quien se presenta como escritor, llega a afirmar paródicamente como su poética personal: "[...] escribir es un acto complementario al placer de fumar."

4. Conclusiones acerca del humor en Julio Ramón Ribeyro

Dentro de este marco humorístico se atenúa la marginalidad de personajes que se hallan en todos los relatos,[19] incluso de aquellos donde sus personajes han sido literalmente colocados al margen de la vida, como en «Los otros». Las tragedias y reveses de fortuna presentados se amortiguan debido al tono festivo de los cuentos. «El sargento Canchuca» es uno de los más trágicos, ya que termina con un suicidio desgarrador: "Se había disparado un tiro de fusil en la boca. Como la distancia entre el caño del mosquetón y el gatillo era más larga que su brazo, había apretado el gatillo con el dedo gordo de su pie descalzo" (*LPdM. IV*, 51). Sin embargo, esto no impresiona amargamente como en relatos anteriores de Ribeyro con finales menos catastróficos que conmueven negativamente al lector. El contexto caricaturizado y burlesco amaina hechos trágicos como el mencionado, así como la muerte de Sergio Valente, marido de tía Clementina; la de Marta, la chica nueva del barrio; la de Ramiro, y otros.

En conclusión, la *intención humorística* es esencial en todos los Relatos santacrucinos y se manifiesta a través del uso sistemático, como ya vimos, de los recursos del humor, que van desde la parodia, pasando por la caricatura, el *gag* cómico, la ironía, el sarcasmo, y otros. Esta manera de ver el mundo en los últimos relatos se corresponde más cercanamente con la visión de la existencia que se halla en los tres tomos de La tentación del *fracaso* y los dos tomos de las *Cartas a Juan Antonio*.

Creemos que esta visión y su correspondiente praxis humorística están más de acuerdo con el hombre Julio Ramón Ribeyro que hemos estado conociendo a través de sus diarios. Uno que tiene una inquebrantable constitución anímica, que gasta todo lo que recibe en los primeros días de cada mes porque es dueño de un irremediable optimismo, según se revela en los diarios. Si el estilo corresponde a la visión del escritor,[20] como él ha señalado a propósito de Proust, del humorismo y la ironía podemos afirmar que son instrumentos con los que nuestro autor ha mirado su propia existencia.

---

[19] En «Los otros» tematiza la marginalidad al referirse al hermano de Frida, recién llegado al barrio: "[....] del que me hice pronto amigo, con la atracción que me han inspirado siempre los marginales" (LPdM. III, 107).

[20] "Mi temperamento antiépico me impide la descripción de grandes acontecimientos históricos sociales o la presentación de personajes colectivos (comarca, pueblo, país). Y esto mismo influye sobre mi estilo, que es [...] tenue y sin vigor, sutil tal vez y lleno de finezas, apto para lo minúsculo pero inútil para lo grandioso. [...] el estilo, como dice Proust, no es una cuestión de técnica sino de visión" (LTdF. III, 62- 63).
O también: "Y como ambos [Alida y yo] somos ilusos –y por ello optimistas, a pesar de lo que se diga de mí" (LTdF. III, 62- 63).

BIBLIOGRAFÍA

CISNEROS, Luis Jaime. "El estilo y sus límites". En: Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Lima: San Marcos, 1958.

COAGUILA, Jorge. Julio Ramón Ribeyro, la palabra inmortal. Entrevistas. Lima: Jaime Campodónico, 1996.

DUPRÉEL, Eugène. *Essais pluralistes ("Le probleme sociologique du rire")*. París: Presses Universitaires, 1949.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000, 184.

NASH, Walter. The language of humor. Style and technique in comic discourse. London and New York: Longman, 1987.

PERELMAN, Chaïm y Lucie Olbretchts-Tyteca. *Tratado de la argumentación*. Gredos: Madrid, 1989.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. *Teoría literaria*. Una propuesta. Lima: PUCP, 1986.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo (cuentos) 1952-1992*. Lima: Milla Batres, 1973 (I y II), 1987 (III), 1992 (IV).

————. La tentación del fracaso II. Diario personal 1960-1974. Lima: Jaime Campodónico, 1993.

————. Maupassant. Paseo campestre y otros cuentos. Lima: Jaime Campodónico, 1993.

————. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

STREAN, Herbert. *S. Jokes: their purpose and meaning*. Northvale, New Jersey; London: Jason Aronson, 1993.

Cuadernos de Humanidades 15 (107-118)

IMÁGENES DE EUROPA EN LA OBRA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

CÉSAR FERREIRA
Universidad de Oklahoma

Hay madre, un sitio en el mundo que se llama París.
Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.
CÉSAR VALLEJO

...esa audacia que da el llegar a una ciudad extranjera,
en la cual uno es para sí mismo un extranjero...
JULIO RAMÓN RIBEYRO

1. Un escritor peruano en Europa

> Cuando alguien se entera de que he vivido en París casi veinte años, me dice siempre que me debe gustar mucho esta ciudad. Y nunca sé qué responderle. No sé en realidad si me gusta París, como no sé si me gusta Lima. Lo único que sé es que tanto París como Lima están para mí más allá del gusto. No puedo juzgar a estas ciudades por sus monumentos, su clima, su gente, su ambiente, como sí puedo hacerlo con ciudades por las que he estado de paso y decir, por ejemplo, que Toledo me gustó pero que Frankfurt no. Es que tanto París como Lima no son para mí objetos de contemplación, sino conquistas de mi experiencia. Están dentro de mí, como mis pulmones o mis páncreas, sobre los que no tengo la menor apreciación estética. Sólo puedo decir que me pertenecen.[1]

Quien así habla es Julio Ramón Ribeyro en ese libro fundamental, sin duda uno de los más originales de su vasta obra literaria, que es Prosas apátridas (1986). En esta reflexión, resulta interesante que el autor de Crónica de San Gabriel se refiera a Lima y París como ciudades que el escritor conquistó durante su experiencia vital y luego subraye que ellas son

[1] Ribeyro, J. R. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986, 134. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*Pa.*) con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

ciudades que le pertenecen. Y es que, desde un punto de vista más literario, también es posible afirmar que Lima y París fueron ciudades conquistadas y recreadas por su imaginación y su conciencia creativa. A diez años de su muerte, leer a Ribeyro es comprobar el carácter visionario de su universo narrativo, pues su obra anuncia desde los años cincuenta las vicisitudes del sujeto urbano en este crisol de voces e identidades que es la Lima actual. Muchos personajes de los cuentos de La palabra del mudo no sólo son figuras vigentes para nuevas generaciones de lectores en una ciudad que vive hoy un proceso de mestizaje profundo, sino que también son un referente obligado para entender la psicología fragmentada de la sociedad peruana contemporánea y sus muchas contradicciones.[2] Pero si Ribeyro es uno de los más lúcidos observadores de nuestro devenir social, también fue un hombre vitalista y viajero, que dejó en su obra un importante testimonio sobre su experiencia europea, a donde arribó por vez primera en 1952 para pensar el Perú desde la otra orilla. En lo que sigue, quisiera revisar algunos aspectos del imaginario europeo de la obra de Ribeyro, señalando desde ya que, en su obra de ficción, Europa es una aventura vista y contada con ojos peruanos, como ocurre también en la obra de Alfredo Bryce Echenique, uno de los más cercanos compañeros de Ribeyro en su largo exilio europeo.

París es un referente obligado en la biografía y la obra de Ribeyro. Bien es sabido que el escritor se instaló en la capital francesa de manera permanente en 1960, aunque sus diarios también dan cuenta de largas temporadas en España, Bélgica y Alemania. Y es que Ribeyro todavía pertenece a esa generación de escritores que creía en la necesidad de hacer el viaje mítico hasta las orillas del Sena para ser escritor, siguiendo la huella de Rubén Darío y otros en el siglo XIX, y de Alejo Carpentier o Julio Cortázar en el siglo XX, entre muchos otros escritores latinoamericanos más.[3] Pero en esta tradición, también es cierto que las visiones y versiones de París que aparecen en la literatura latinoamericana son tan diversas como la variedad de artistas que vivieron en Francia. En el Perú, París es un asunto explorado por los hermanos García Calderón, Moro, Vallejo, y Sebastián Salazar Bondy, hasta la aparición de la obra de Ribeyro y, por supuesto, la de Bryce. Todos ellos vivieron y retrataron en su escritura la capital francesa con una óptica

---

2 Sobre el carácter cambiante de la ciudad de Lima y de la sociedad peruana, véase el libro de ensayos *Los nuevos limeños* editado por Gonzalo Portocarrero (Lima: Sur/Tempo, 1994). Véase también el ensayo de Eloy Jáuregui "Lima-Mala-Lima: Achichamiento, achoramiento y combismo" recogido en su libro *Usted es la culpable*. Lima: Norma, 2004: 27-37.

3 Un libro reciente que comenta la experiencia parisina de Ribeyro y otros escritores escritores latinoamericanos es el de Jason Weiss: *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris*. (New York: Routledge, 2003). Otros libros de interés sobre el tema son los de Marcy Schwartz y Cristóbal Pera. Consúltese la bibliografía general.

personal, ofreciendo versiones del mundo parisino que van desde aquella ciudad que es un centro de novedad artística y de intensa vida bohemia, hasta aquel lugar donde se puede vivir el desencanto y la soledad. Todos ellos, eso sí, vivieron una experiencia común para todo expatriado: la del desarraigo y el enfrentamiento a una identidad cultural ajena a la propia, producto de la experiencia general del exilio.

El filósofo Arthur Danto comenta sobre la experiencia del exilio y la relación entre dos culturas lo siguiente:

> Para sus miembros, una cultura existe como tal cuando éstos perciben que otras culturas consideran que sus prácticas son algo especial. Hasta que ocurre el encuentro con el Otro, estas prácticas sólo definen el estilo de vida de los miembros de esa cultura sin otra conciencia particular más allá de la de ser una forma de vida entre muchas. Una vez que esa conciencia del Otro se interioriza, la cultura en cuestión se enfrenta al asunto de su verdadera identidad, lo que se traduce en un esfuerzo por verse desde fuera. Huelga decir que la cultura que se utiliza para lograr un conocimiento propio, es sólo un producto de la imaginación que define lo que la otra cultura debe ser. De manera que evaluamos nuestras virtudes y defectos con un parámetro que a menudo no es más que una proyección de nuestras propias compulsiones y deseos.[4]

Si meditamos algo más sobre las palabras del filósofo norteamericano, no resulta exagerado afirmar que cualquier exilio, obligado o impuesto, supone no sólo el enfrentamiento de dos espacios geográficos sino también un ejercicio natural de contrastes, de dos maneras de observar y entender el mundo. El sujeto en el exilio experimentará un largo proceso de autoconocimiento de sus rasgos culturales al yuxtaponer su visión de mundo con aquella del sujeto del lugar de origen. Desde ese momento, toda identidad cultural será el producto de una dialéctica entre lo que somos para nosotros mismos y nuestra manera de ser percibidos por los ojos ajenos de otra cultura. En ese contexto, podemos hablar de ciertos cuentos de Ribeyro como textos que ilustran la visión del latinoamericano sobre un mundo europeo, muchas veces idealizado desde la otra orilla, y más tarde desmitificado cuando el arribo al terreno de los hechos se produce. Así lo explica Ribeyro en una prosa apátrida:

> Nunca podremos saber cómo veíamos la ciudad soñada a la cual alguna vez llegamos. ¿Cómo era el París que yo imaginaba de adolescente? De él existió seguramente alguna plancha, pero mi experiencia de la ciudad la veló por completo. Ahora mismo no puedo representarme cómo veía

---

[4] Danto, A. "Inventing Innocence". *New York Times Book Review*, 17 (junio 1990): 33. La traducción es del autor.

> hace un mes la playa de Carboneras (y estoy convencido de que la veía en los días que precedieron a mi viaje), pues luego la conocí y traje de ella una memoria de lo vivido que recubrió la memoria de lo imaginado... ¿Dónde está esa imagen? Es inútil que indague, no queda nada. Construcciones de nuestra imaginación, existen sólo provisionalmente porque son falsas y se retiran para siempre cuando aparece el verdadero modelo. (*Pa.*, 142)

Así pues, la destrucción del mito europeo estará sujeto tanto al sentido autocrítico que, por un simple juego de contrastes, despierte el nuevo espacio en la psicología de sus nuevos visitantes, así como a la lectura y escrutinio que estos sujetos foráneos hagan de los propios europeos. En este intercambio de visiones, América y Europa se establecen como referentes obligados para plantear un vasto juego de dicotomías culturales. Se trata, en realidad, de andamiajes simbólicos del quehacer ficcional; aquello que Cortázar denominó en *Rayuela* (1963) "el lado de acá" y "el lado de allá". En el caso de Ribeyro, Lima y otras ciudades europeas, pero especialmente París, serán los dos ejes principales que subyacen en su mundo ficcional de temática europea, ejes a partir de los cuales se medirá el enfrentamiento de "lo propio" con "lo ajeno".

En un puñado de cuentos agrupados bajo el título *Los cautivos*, Europa es el escenario de diversas aventuras de seres que contemplan su existencia con mediocridad, abulia y tedio. En estos relatos, llama la atención el uso preferencial de la primera persona narrativa y el marcado tono confesional de los mismos; estamos ante voces íntimas que sirven para recalcar esa psicología alienada de los protagonistas que el título de la serie anuncia. Los personajes de Ribeyro son figuras solitarias que deambulan azarosamente por espacios marginales de París y otras ciudades del Viejo Mundo y, lejos de ser esplendorosa, su aventura europea se caracteriza por su trivialidad y su estrechez material. Generalmente habitan hoteluchos o pensiones paupérrimas donde a veces entablan una parca amistad con otros seres solitarios de la sociedad europea, y presos de un marcado anonimato, apenas se identifican como peruanos, cuando no simplemente como "sudamericanos". En el cuento «Los cautivos», por ejemplo, un joven peruano arriba a una "pensión de paso" en un barrio industrial de Frankfurt con el encargo de un amigo desde el "otro lado del Atlántico" de "enterarse de los últimos procedimientos para la impresión a cuatro colores" en la industria de la fotografía, un asunto que, según confiesa el narrador, le es "completamente indiferente". Su encargo lo obliga a "husmear por algún establecimiento y pedir explicaciones en alemán", una lengua que dice escuchar "con estoicismo".[5] El protagonista

[5] Ribeyro, J. R. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, 284. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*Cc*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de

alterna su aburrida ocupación "con largos paseos por la ciudad" (119), hasta que ésta también termina por hastiarlo. Un día descubre en la pensión donde transcurre su estadía un jardín donde el dueño de la pensión, el alemán Hartman, cría una enorme cantidad de pájaros. A raíz de un interés común por la ornitología, Hartman y el protagonista entablan una parca amistad que le permite al visitante "sudamericano" tener acceso a ese idílico espacio privado cada mañana. Pero la relación entre ambos bruscamente se interrumpe cuando Hartman descubre que el visitante es del Perú, es decir, originario del primer país sudamericano que le declaró la guerra a Alemania, mientras éste a su vez se entera que su dueño de casa fue un soldado del ejército alemán en Auschwitz. El mundo idílico de pájaros enjaulados creado por Hans Hartman en su casa contrasta con el sombrío mundo de los prisioneros que mantuvo cautivos durante la guerra.

En el cuento «Los españoles», asistimos a un curioso desencuentro amoroso. El narrador es un individuo que ante los ojos de sus parroquianos viene de "Las Indias". Éste aplaca su aburrimiento madrileño asomándose siempre a la ventana de un patio interior de su pensión en el barrio de Lavapiés. Desde allí, comprueba que los inquilinos de la pensión son seres totalmente anodinos como él: un militar gritón, un curita aprendiz, tres mujeres de vida alegre (Dolli, Encarnita y Paloma), y un viejo que comparte la habitación con su hija Angustias, una bella muchacha de veinte años. En el relato, salta a la vista la psicología claustrofóbica a la que se enfrentan los personajes, producto del calor madrileño pero sobre todo de la frugalidad material en la que viven. Su aburrida rutina cotidiana se interrumpe por un momento cuando Angustias se enamora de un mozo español que la saca de su encierro en la pensión y siembra en ella la ilusión de un "providencial amor". El joven galán es descrito por el narrador como "uno de esos españoles honestos, un poco tozudos, pero seguros de sí mismos, capaces de cualquier proeza para conquistar y proteger a su hembra. Mozo duro, de una sola mujer y que visaba, por falta de imaginación, el matrimonio" (*Cc.*, 313). Una noche, el joven invita a Angustias a un baile pero la muchacha carece de un vestido adecuado para cumplir con decoro la invitación. Poco después, con la participación de todos los pensionistas, Dolli, Encarnita y Paloma, unen esfuerzos para vestir a Angustias como a una princesa utilizando sus mejores prendas, pensando que su pretendiente le pedirá casarse con él. Pero, en una suerte de grotesca parodia de «La cenicienta», la aventura llega a un abrupto fin cuando a último momento Angustias se niega a acudir a la cita con su novio, echando

esta edición. Vale la pena consultar también una antología reciente de ciertos relatos y ensayos de Ribeyro recopilada por Víctor Vich. Consúltese la bibliografía general.

por la borda toda su ilusión amorosa. Como en el texto anterior, el cuento retrata el mundo marginal de la sociedad española, pues la mediocridad de la existencia del forastero peruano y de sus demás compañeros configura una imagen poco esplendorosa de la vida madrileña.[6]

En otro cuento titulado «Agua ramera» el manicomio resulta ser el único refugio posible para Lorenzo, el protagonista, ante su extrema pobreza en París. Lorenzo es un aspirante a poeta a quien la dueña de su pensión parisina ha echado a la calle. Ante su estrechez material, se vale de su viveza criolla y finge un estado de locura para ser admitido a un hospital para dementes y así poder sobrevivir. El amigo que lo visita con la esperanza de sacarlo de su encierro le comenta: "La vida en París era dura [...] no había que dejarse amilanar por los contratiempos, había que superar los obstáculos, todo el mundo había pasado por las mismas, era necesario luchar" (*Cc.*, 327). Con habilidad, Ribeyro deja abierta la duda de si Lorenzo todavía mantiene su cordura, pues sus palabras oscilan entre la locura poética y la mitomanía erótica, pero, a fin de cuentas, lo único cierto es que Lorenzo vivirá un encierro obligado en el hospital psiquiátrico parisino hasta que la suerte determine lo contrario.

Sin embargo, es en el relato «La juventud en la otra ribera» donde Ribeyro mejor ilustra su afán desmitificador del ansiado viaje a Europa.[7] El protagonista es uno de los personajes ribeyrianos por excelencia: el burócrata. Plácido Huamán, un hombre cincuentón y "doctor en educación", es enviado a Europa a fin de participar en un congreso en Suiza. Antes de hacerlo, Huamán cumple con un sueño para el que ha esperado toda su vida: conocer París. Al principio, sus motivos para ver la Ciudad Luz son tan triviales como los de cualquier turista; pero una vez allí, la capital francesa despierta en él una intención licenciosa. Leemos: "había hecho escala en París sin otra intención que visitar algunos museos, comprar postales y regalarse en Pigalle con alguna fornicación venal" (*Cc.*, 541). En efecto, la aventura parisina del doctor Huamán parece materializarse cuando en un café conoce a Solange, una atractiva joven francesa con la que sostiene un romance tan tórrido como fugaz y que, en la mediocridad de su

---

[6] Por cierto, la ilusión amorosa y su posterior descalabro es un tema recurrente en más de un cuento de Ribeyro. Recordemos el encuentro entre un joven peruano y una muchacha polaca en el relato «Bárbara» que tiene como escenario Polonia. En ese cuento, entre señas y gestos, se entrecruzan intenciones eróticas entre los dos jóvenes que finalmente no se consuman. El único recuerdo que queda de esa fugaz ilusión es una carta, escrita en polaco, que el joven peruano conserva por mucho tiempo pero que le es imposible leer.

[7] Véase el análisis que hace Julie Jones de este cuento, y de otros textos de temática parisina, en su libro *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.

existencia, Huamán califica como una de "las páginas de oro de su vida" (*Cc.*, 541). Sin embargo, el éxito erótico del protagonista durará poco, y en una suerte de cruel paradoja, será París quien le proporcionará un cruel rito de aprendizaje al viejo educador: Solange y un grupo de bribones no tienen otra intención que la de despojar al visitante de sus escasos dólares, cosa que logran para luego matarlo. El doctor Plácido Huamán llega tarde a su sueño parisino pues, como el texto repite una y otra vez a la manera de un augurio trágico, "su juventud está en la otra ribera" (*Cc.*, 544). Lejos de su idealizado esplendor, París es en este memorable relato una ciudad de prostitutas y truhanes, una ciudad canalla.

En estos cuentos, Europa es un espacio desconocido y enajenante que atrapa a estos personajes y los condena a una suerte de cautiverio material y psicológico. Dicho en otras palabras, a las figuras de Ribeyro se les arrebata toda ilusión de esplendor con la que llegaron hasta el Viejo Mundo, sometiéndolos a una silenciosa marginalidad, hasta quitarles incluso la vida.[8]

2. París y las *Prosas apátridas*

En su prólogo a *Prosas apátridas (completas)*, de 1986, Ribeyro señala su lectura de *Le spleen de París* de Baudelaire como un referente obligado para la escritura de estos textos. Al mismo tiempo, explica que "La mayor parte de ellos fueron escritos en la capital francesa" y que "esta ciudad figura nominalmente o como telón de fondo en muchos de estos fragmentos" (*Pa.*, 10). Lo cierto es que *Prosas apátridas* es un libro múltiple, cuya lectura no sólo es una suerte de manual de ética y estética, como bien han visto Carlos López Degregori y Peter Elmore, sino que le provee al lector una visión personalísima de la vida del escritor en la Ciudad Luz. Fiel a su universo literario, también aquí son recurrentes las imágenes que Ribeyro nos ofrece de barrenderos, obreros y empleados públicos. A ellas se suman la vida del pequeño burgués y también la del visitante extranjero que nunca será recibido con afecto por la Ciudad Luz.

La Agencia France Presse, lugar donde Ribeyro trabajó por muchos años como periodista, aparece como un primer observatorio del escritor. Allí se encuentra con un sujeto como el siguiente:

> 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

[8] Aunque de tono más irónico, el relato «Sólo para fumadores» también retrata una vida marginal de Europa para su protagonista. Este recorre diversas ciudades europeas en medio de una enorme frugalidad, incluso vendiendo sus libros más preciados, para poder aplacar su vicio por el tabaco. Se diría que el tabaco es un vicio de matiz cosmopolita, pues el consumo del cigarrillo para el protagonista se inicia en el Perú y luego está ligado a cada país europeo que éste visita.

> de alguna injusticia, ha sido despojado de sus vestiduras sagradas. Cuando lo veo recorrer en overol los pasillos, con su aire recogido, sonriente y benévolo, imagino lo bien que se le vería celebrando una misa o presidiendo una ceremonia de canonización. Habla solo, saluda obsequiosamente a todo el mundo, es un pacífico demente. Fue un redactor que, atacado de locura erótica, trató hace muchos años de violar a una secretaria en un ascensor. No lo echaron de la oficina, pero cuando salió de la casa de reposo, desmemoriado y aparentemente feliz, lo rebajaron al cargo de barrendero (*Pa.*, 20-21).

Sin embargo, es otra figura arquetípica de la vida francesa, la del portero parisino y su vida solitaria y mediocre, la que también atrae la atención de Ribeyro una y otra vez en el libro. En el texto que sigue, el escritor ofrece su visión más drástica sobre el personaje:

> El portero del edificio, ochenta años, veterano de dos guerras, muere de un infarto en su cama cuando hacía la siesta. En las horas siguientes pasan la policía, el médico, algunos vecinos, para los trámites y verificaciones del caso. Pero al anochecer, como no tiene parientes en París, se le deja en su loge, sin que nadie lo vele, acostado tal como se extinguió. Esa misma noche, muy tarde llega de Lima un primo mío, viene a casa a buscarme y como no sabe en qué piso vivo, entra a la loge para interrogar al portero. No le responde. En fin, preguntando de puerta en puerta, llega a mi piso y me dice: "¡Qué trabajo encontrarte! Entré donde el portero y por más que le pregunté dónde vivías no me respondió". "Es natural", le digo, "si está muerto". (*Pa.*, 188)

Por otro lado, los hoteluchos parisinos donde se alojan los obreros extranjeros también van de la mano con su visión marginal de la urbe francesa. Sobre ellos, comenta lo siguiente:

> Los nombres cambian pero las instituciones se perpetúan. Esos hotelitos destartalados de calles como la Rue Princesse... donde se alojan los peones que vienen del Mediterráneo, no son otra cosa que la versión moderna de los ergástulos romanos. No encuentro prácticamente ninguna diferencia entre un albañil argelino o portugués y un esclavo de la época de Diocleciano. En esos hotelitos los peones foráneos se instalan a perpetuidad y salen solamente para su trabajo todos los días o un día, el último, rumbo al cementerio. Son extraños estos hotelitos, explotados generalmente por un paisano de los inquilinos. En la planta baja está el bar-restaurante y el tablero con las llaves y en sus cuatro o cinco pisos las celdas donde los obreros duermen en camas-camarote. El local les ofrece todo: bebida, comida, litera, televisión, mesas para jugar a las cartas o al dominó. Lo que ganan en la fábrica lo gastan en el hotel. Inútil decir que, a diferencia de los esclavos, son libres. No les queda ni siquiera la esperanza de la manumisión. (Pa., 28)

En un estudio reciente, Eva Valero ha señalado cómo los antihéroes ribeyrianos se enfrentan en Europa a los desencantos de una cultura urbana

marcada por su faceta industrial y moderna.[9] En los textos anteriormente mencionados, el barrendero, el portero y los obreros extranjeros son figuras atrapadas en el anonimato de la gran urbe. Aunque imposibilitados de compartir las bondades de la modernidad capitalista, son la maquinaria silenciosa y anodina que el mundo industrial de la posguerra necesita para existir, aunque éste nunca tenga en cuenta la precaria humanidad de sus servidores.

Pero si París es una ciudad poco generosa con los proletarios europeos, también es una ciudad mezquina con el extranjero algo más sofisticado. El viajero de la siguiente prosa, por ejemplo, que arriba a un hotelito de la Avenue des Gobelins, en el Barrio Latino, bien puede haber sido el joven Ribeyro que en los años 50 vivía la ilusión de la capital francesa. Aquí, sin embargo, la ciudad parece querer expulsar a todo aquel que pretenda instalarse en ella. Leemos:

> ¿Por qué existirán habitaciones que estrangulan en quien las habita toda tentativa de creación? Esta que tengo ahora en la Avenue des Gobelins es el nicho del ingenio: estrechísima, larga, oscura, amenazada por el bullicio de tanta carrocería. No se trata, sin embargo, de una habitación miserable, sino de una pieza donde se ve con demasiada evidencia la mano ecónoma del previsor e insoportable patrón de hotel parisino. Es lo que se puede llamar una habitación mezquina. No hay la posibilidad de dejar correr el agua en el lavabo, ni de conectar un tocadiscos porque los plomos estallan. No hay una repisa donde poner libros ni un escondrijo donde sepultar la maleta para evitarnos la impresión de ser los eternos viajeros. Por el contrario, toda la configuración de la pieza parece estar destinada a recordarnos que somos pasajeros, que no tenemos la más remota esperanza de estabilidad y que debemos eliminar de nuestra imaginación el proyecto de establecer aquí nuestro domicilio. Si las habitaciones hablaran, ésta diría: "Extranjero, te consiento que duermas, pero vete lo más pronto posible y no dejes el menor recuerdo de tu persona". (Pa., 37-38)

Ribeyro le otorga a estos espacios parisinos un aire claustrofóbico y lúgubre, una intención que va de la mano con el tono de encierro ofrecido en los relatos de «Los cautivos» y que contrasta con la clásica imagen de una ciudad conocida por su belleza urbana y su espíritu de aventura. El París literario de Ribeyro no es el de Hemingway y la bohemia de la Generación Perdida que tanto cautivó a los escritores de su generación; más bien es la visión pobre y marginal de los latinoamericanos, más cercana a la que ofrece Sebastián Salazar Bondy en *Pobre gente de París*.

Frente a este primer retrato proletario y marginal de la capital

---

9 *Cfr.* Valero Juan, E. M. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.

francesa, que pronto nos revela una mirada escéptica sobre el mito de París, está también la voz de un Ribeyro más reflexivo y más íntimo, con muchos años de residencia en la Ciudad Luz. En muchos textos de *Prosas apátridas,* el metro y los cafés son nuevos observatorios desde los cuales contemplar el gran teatro del mundo parisino. Sin embargo, su mirador más personal será el balcón de su piso en La Place Falguiere. Desde allí, un hombre maduro, sobreviviente del cáncer que le mermó la salud desde 1973, contempla, por ejemplo, la siguiente imagen juvenil que le recuerda el inexorable paso del tiempo en la capital francesa. Leemos:

> Veo pasar por la place Falguiere a un muchacho barbudo que lleva a una adolescente en una moto y me digo: ¡ésta es una de las cosas que ya nunca podré hacer! Pero hay otras también que serán mis sueños incumplidos: recorrer parte de Francia, Italia y España a pie, conocer el Cuzco, hacer nuevamente el viaje a caballo entre Santiago de Chuco y la hacienda Tulpo, vivir un tiempo en metrópolis como Nueva York o Moscú, aprender a tocar el piano, navegar en velero hacia una isla o playa desierta, tener otro hijo, terminar mi vida en un viejo rancho del malecón miraflorino. ¡Y me hubiera bastado tan poco para que esto fuera posible! Por ejemplo, que mi plegaria de esta tarde se cumpliera, cuando vi pasar a un fornido obrero por la plaza y rogué: su estómago por cuarenta años de lecturas. (*Pa.*, 137)

Podría decirse, incluso, que el balcón de la Place Falguiere se convierte a ratos en una suerte de extensión particular de su espacio doméstico. Por ello, Ribeyro, el fumador impenitente, le hace el siguiente reclamo a un anónimo transeúnte que pasea por la calle sin saber que se ha vuelto un intruso de sus dominios. Dice el fumador:

> Costumbre de tirar mis colillas por el balcón, en plena Place Falguiere, cuando estoy apoyado en la baranda y no hay nadie en la vereda. Por eso me irrita ver a alguien parado allí cuando voy a cumplir este gesto. "¿Qué diablos hace este tipo metido en mi cenicero?", me pregunto. (*Pa.*, 156)

En otra vertiente de estas *Prosas apátridas,* París es un espacio de evocación del lugar de origen. En la siguiente prosa, por ejemplo, un París de luz moribunda lleva al escritor a evocar su infancia y juventud en el Perú:

> De pronto el cielo de París se cubre, la tarde se oscurece y en el interior de la casa se instala ese espesor de penumbra que sólo he visto en las viejas haciendas de la sierra anegadas por la lluvia. ¡Qué invencible nostalgia al recordar entonces Tulpo, El Tambo, Conocancha, las casonas andinas donde anduve de niño y adoleslcente! Abrir la puerta al descampado era penetrar al corazón del país y al corazón de la aventura, sin que nada me separara de la realidad, ni la memoria, ni las ideas, ni los libros. Todo era natural, directo, nuevo e inmediato. Ahora, en cambio, no hay puerta que abra que no me aleje de algo y no me hunda más profundamente en mí mismo. (*Pa.*, 140)

Se diría que la soledad del yo narrante contrasta aquí con la clásica denominación de París como la Ciudad Luz. En cambio, el espacio abierto e idealizado del mundo andino, al que ya es imposible retornar, es ahora un lugar deseado que contrasta con el de la selva de cemento en la que se halla inserto el escritor. Algo similar ocurre cuando Ribeyro se topa sorpresivamente con una llama peruana en pleno París. El tierno camélido, convertido en objeto exótico para el ojo europeo, no sólo lo hace evocar el terruño con cierta nostalgia, sino que le recuerda su propia condición de extranjero, y acaso también de su extraviada peruanidad:

> Visión de una llama en la Rue de Sevres, de una llama cautiva, explotada por unos saltimbanquis. Hasta ahora había visto osos, cabras y monos en estos espectáculos callejeros, pero nunca una llama. Prefiguración de lo que nos espera: nuestra cultura, nuestros símbolos o, si se quiere, los símbolos de nuestra cultura, convertidos en objetos circenses, en baratijas de plaza pública. La llamita blanca, de ojos celestísimos, llevaba un collar con horribles flores de plástico y miraba asustada el tráfico, preguntándose qué diablos hacía allí, tan lejos de sus planicies andinas. ¡Pobre animalito peruano! En tu pampa tampoco la vida es fácil, llevas pesadas cargas, trepas empinadas cuestas. Pero no eres un extranjero. (*Pa.*, 158)

3. A modo de breve colofón

La psicología de marginalidad y soledad del sujeto en el espacio de la urbe moderna que encontramos en los cuentos más conocidos de Ribeyro situados en Lima también está presente en sus cuentos de trasfondo europeo. Si Lima acaba con las aspiraciones de pertenencia del individuo, gracias a los rígidos códigos sociales que determinan la dinámica social peruana, Europa acabará con la imagen idealizada que a ella traen sus visitantes extranjeros desde el otro lado del Atlántico. Su desconocimiento de códigos culturales ajenos propiciará situaciones de desencuentro, desilusión y de tragedia en la ficción ribeyriana. Al mismo tiempo, sin embargo, Europa le proporcionará a sus muchos personajes peruanos la posibilidad de alcanzar un conocimiento más maduro de su propia idiosincrasia, mientras éstos pugnan por subsistir en un medio poco hospitalario. Gracias a su prolífica obra, Ribeyro no sólo fue uno de los más finos cronistas de nuestro pasado reciente, reflexionando sobre la psicología del peruano y su manera de entender el mundo, sino que su imaginario también nos ofrece un retrato sobre lo que somos lejos de nuestro escenario local y ante los ojos del otro.[10] Por ello, no se equivocaba el

[10] Al respecto consúltese el artículo de Ribeyro «Peruanos en París» recogido en La caza sutil (Lima: Milla Batres, 1973).

escritor cuando afirmaba que Lima y París fueron lugares conquistados por su experiencia vital y, desde luego, volcados en su escritura. Confrontados ambos mundos y cumplida esa tarea, Ribeyro entendió hacia el final de su vida que era tiempo de volver al lugar que lo vio partir hacia el Viejo Mundo por vez primera en 1952. Así, nuestro escritor logró completar un simbólico viaje de ida y vuelta entre el Perú y Europa, antes de morir frente al mar de Barranco en 1994, contemplando desde su balcón esa casa en la playa de sus últimos cuentos en la que siempre soñó vivir.

BIBLIOGRAFÍA

DANTO, Arthur. "Inventing Innocence". *New York Times Book Review* 17 (junio 1990): 33.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra: La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 2000.

JÁUREGUI, Eloy. "Lima-Mala-Lima: Achichamiento, achoramiento y combismo". *Usted es la culpable*. Lima: Norma, 2004: 27-37.

JONES, Julie. A Common Place: *The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. "Un paseo por la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro". *Plural* Año V No. 8 (enero-diciembre 1999): 35-59.

PERA, Cristóbal. *Modernistas en París: El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Peter Lang, 1997.

PORTOCARRERO, Gonzalo, ed. *Los nuevos limeños: Sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. Lima: SUR-TAFOS, 1993.

RIBEYRO, Julio Ramón. "Peruanos en París". En *La caza sutil*. Lima: Milla Batres, 1976: 49-54.

————. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

————. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

————. *Cuentos y ensayos*. Víctor Vich, ed. Lima: PUCP, 2004.

SCHWARTZ, Marcy E. *Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1999.

VALERO JUAN, Eva María. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.

WEISS, Jason. *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris*. New York: Routledge, 2003.

Cuadernos de Humanidades 15 (119-130)

LA DEGRADACIÓN HUMANA EN EL CUENTO «LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS»

NAZARET SOLÍS MENDOZA
Universidad de Piura

¿Y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?
Pedro Calderón de la Barca. La vida es sueño, vv. 123-132.

La experiencia que todo ser humano tiene de la realidad nos permite afirmar que ésta se presenta con claroscuros, con gruesas o finas pinceladas; perfecta e imperfecta; una realidad que a veces nos sonríe y otras tantas nos muestra sus anchas espaldas. Como diría un antiguo adagio popular: *no todo es color rosa*. Esta constante mutación de estados o situaciones puede provocar en el individuo –en su ser personal, único e irrepetible– distintas maneras de ver, enfrentar y responder al mundo. César Vallejo es un claro ejemplo de ello.

A través de los distintos poemas que conforman su primer libro *Los Heraldos Negros*, publicado en 1918, notamos una constante fluctuación de sentimientos y reflexiones, que van, por ejemplo, desde un Dios inconmovible ante el sufrimiento humano, tal como lo expresa en el poema "Los dados eternos": "Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios", hasta un Todopoderoso doliente por la indiferencia del hombre: "Yo te consagro Dios, porque amas tanto; / porque jamás sonríes; porque siempre / debe dolerte mucho el corazón.", pensamientos plasmados en el poema "Dios".

Junto a la alegría, el dolor es una de los elementos constitutivos de la vida humana. Esta presencia puede convertirse, en algunas personas, en la excusa ideal para el actuar delictivo, llegando al extremo de olvidar toda regla moral y degradarse hasta la animalización, es decir a actuar regidos por los instintos y emociones y no por la razón. A este grupo de personas se les suele calificar en nuestro medio como "marginales" e involucra a

ladrones, asesinos, drogadictos y a todos aquellos que viven y actúan fuera de las normas sociales comúnmente admitidas. Sin embargo, hay quienes a pesar de las circunstancias logran llevar una vida y una fuerza moral digna de cualquier héroe medieval.

El dolor también ha sido uno de los motivos principales en la producción literaria. En el cuento «Los gallinazos sin plumas», fechado en París, 1954, Julio Ramón Ribeyro intenta plasmar un aspecto de la vida de las personas "marginales", que viven en las "barriadas" de la capital del Perú. Estas personas, en su mayoría provincianas, cambiaron el rostro de la virreinal Lima allá por los años 40 y 50. Este cambio lo manifiesta, entre otros, Sebastián Salazar Bondy en su cuento «El Señor Gallinazo vuelve a Lima». Al hacer su ingreso a la ciudad, luego de una larga ausencia, el Señor Gallinazo la observa muy distinta:

> La recordaba limpia, serena, silenciosa, dulce. Lo que en ese momento contemplaba –un torneo de hambre entre animales y hombres– decía otra cosa de los nuevos tiempos. Y eso lo entristecía.[1]

En el cuento de Ribeyro se nota un esfuerzo personal e íntimo por parte del autor para comprender y querer transmitir el mundo sórdido y desconocido de estos seres humanos, no con el afán de disculpar sus actos, sino de llevar al lector a reflexionar acerca de cuál es su rol en la sociedad, lo cual recuerda al poeta y clérigo inglés John Donne, quien en *Devociones para ocasiones emergentes* escribió esta hermosa reflexión:

> Ninguna persona es una isla; la muerte de cualquiera me afecta, porque me encuentro unido a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por ti.

Ese esfuerzo personal de Ribeyro se ve impedido por su visión de capitalino, proveniente una familia noble, pero se alimenta al mismo tiempo no sólo de la experiencia de los años vividos en París, laborando en una estación de ferrocarriles, recogiendo periódicos viejos, etc., sino también del hecho de sentirse uno de ellos, un marginado, aislado de los demás, actitud que lo llevó a mantenerse relativamente alejado de la fama, de las entrevistas y del éxito de los escritores del *boom* hispanoamericano.

1. La vida no es sueño

> A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea una atmósfera encantada. (*Cc.*, 21)

Así inicia el cuento «Los gallinazos sin plumas», introduciéndonos

[1] SALAZAR BONDY. S. *Obras*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967, 143.

en un mundo mágico, encantado, como "en un pasadizo nebuloso cual mágico sueño de Estambul",[2] donde:

> (...) las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal.

Inmediatamente, el sueño se disuelve rápido pero sutilmente, y nos muestra la miseria de los marginados, de los que no son seres humanos pues "pertenecen aun orden de vida fantasmal", de aquellos que se alimentan y viven de la basura, de los muladares, igual que los gallinazos, pero sin plumas, sin alas que les permitan escapar de su mundo, sin libertad.

Es la historia de dos hermanos, Enrique y Efraín, que viven con su abuelo -don Santos- en un corralón. Cada mañana, estos niños son obligados por el abuelo a buscar comida para alimentar a Pascual, el cerdo que don Santos estaba engordando para vender. Cuando los muchachos se enferman y al no poder traer el alimento diario para el animal, el abuelo se enoja demasiado y arroja a Pedro -un perro que los niños habían encontraron en el muladar- al chiquero, siendo devorado por el cerdo. Al enterarse de lo sucedido, Enrique -víctima de la cólera- golpea a su abuelo, cayendo éste en el corral. Lo que suceda después queda a criterio del lector.

El final ya no es el de un cuento de hadas, en contraposición con el inicio del relato donde muere el villano y todos viven felices para siempre:

> Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. (*Cc.*, 29)

Ahora empieza un cuento de terror. La ciudad, que al empezar la mañana daba sus primeros pasos, como un niño pequeño que aprende a caminar, ahora es un monstruo, o en todo caso, era un pequeño monstruo que ya ha crecido, dispuesto a tragárselos.

Desde las primeras líneas, el autor nos delata la degradación que ha sufrido la sociedad y los seres que en ella habitan. El final solo viene a constatar lo que la atmósfera inicial ha creado.

Al respecto, en una entrevista realizada por Fernando Ampuero y recogida por Jorge Coaguila en su libro *Las respuestas del mudo*, Ribeyro afirma:

> No se puede escribir nada de la gente feliz. Si uno lee, por ejemplo, los cuentos para niños, llega al fin de las peripecias y a una especie de desenlace lapidario: "se casaron y fueron muy felices". Ya no se puede añadir algo más, porque donde irrumpe la felicidad empieza el silencio.[3]

---

[2] Verso inicial del poema *La niña de la lámpara azul* del poeta peruano José María Eguren (1874-1942).

[3] RIBEYRO, J. R. *Las respuestas del mudo*. J. Coaguila (Selección, prólogo y notas). Lima: Jaime Campodónico, 1998, 108.

¿Hasta dónde puede llevar la necesidad y la miseria? ¿Es acaso Enrique una clase de Edipo frente a un destino imposible de cambiar? ¿Qué grado de responsabilidad tiene el entorno social en la vida de los marginales? En la siguiente exposición trataré de responder a estas y otras preguntas, centrando el análisis del cuento en el tema central: la degradación humana, cuyos principales motores son la avaricia de un hombre y la indiferencia de la sociedad.

2. La degradación y sus niveles

Según el DRAE, 'degradación' es la acción y efecto de degradar; es decir, privar a alguien de las dignidades, honores, empleos y privilegios que tenía. De este concepto podemos distinguir tres elementos principales: el que degrada, el que es degradado y los honores y privilegios que se arrebatan. Estos elementos están presentes en el cuento y permiten discernir en él dos niveles de degradación: la primera, que llamaré "degradación *abarcante*", representada por la sociedad que es en este caso, la fuente y el motivo de la degradación, la creadora del ambiente fantasmal; y la segunda o "degradación *abarcada*", que se da explícitamente entre los personajes y que no es más que el efecto de la acción totalizante de la primera.

El primer nivel de degradación representado por la sociedad es de tipo abarcante, porque en ella y por ella se dan las demás formas de degradación. Esto se deduce del texto por implicancia negativa, es decir si existen personas que viven marginadas -como don Santos y sus nietos- es porque: han sido rechazadas, no se ha hecho el esfuerzo para incluirlas socialmente o bien los esfuerzos realizados no han dado los resultados esperados.

La sociedad ha determinado -directa o indirectamente- que no tienen el mismo nivel social y, por lo tanto, no merecen vivir con y como ellos. Esta acción provoca que la sociedad misma se degrade, ya que como afirma Thomas Williams:

> Tal vez no haya otro concepto de mayor importancia para el futuro cultural y moral de Europa que el concepto de la dignidad de la persona humana. Siendo la persona el centro y el punto de referencia de la sociedad, la bondad o la maldad de una cultura se mide precisamente por su actitud hacia la persona.[4]

Al mismo tiempo, se va en contra de lo que la misma sociedad

[4] Conferencia dictada por el P. Thomas Williams, L.C., decano de la Facultad de Teología del Ateneo Pontificio Regina Apostolorum, en la Convención de Cristianos por Europa, celebrada en Barcelona en diciembre de 2002.

promueve que, en nuestro país, se explicita a través de la Constitución, la cual en su artículo primero, afirma que "La defensa de la persona humana y el respeto de su dignidad son el fin supremo de la sociedad y del Estado". Y en el segundo artículo, inciso uno y dos respectivamente declara: Toda persona tiene su derecho:

> 1. A la vida, a su identidad, a su integridad moral, psíquica y física y a su libre desarrollo y bienestar. El concebido es sujeto de derecho en todo cuanto le favorece. 2. A la igualdad ante la ley. Nadie debe ser discriminado por motivo de origen, raza, sexo, idioma, religión, opinión, condición económica o de cualquier otra índole.

Además, si pocos saben del maltrato y sufrimiento que padecen estas personas, ello se explica o bien porque a nadie le interesa o bien porque simplemente desconocen esa realidad. No es solo la vida de Enrique, Efraín y don Santos:

> Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. Unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. (*Cc.*, 21)

Sebastián Salazar Bondy, un poco más explícito que Ribeyro, hace notar –en el cuento antes mencionado– esta nueva realidad que vive Lima a través de los ojos del Señor Gallinazo:

> Las torres de las iglesias, sus espadañas y campanarios, eran ahora más pequeños que los modernos edificios, y por sobre las huertas, ayer floridas, fundos frutales y parras, y aun lenguas de arena ondulada, se descubrían barrios residenciales, al sur, y oscuras masas de chozas, al Norte y al Este (...) la visión lo indujo a descender, luego de ejecutar varios círculos concéntricos, en un basural, en torno al cual, como seres de semejante condición, personas y chanchos, niños y perros, parecían disputarse o compartir el mismo lugar de vida y de trabajo (...). Así fue como el Señor Gallinazo, recién vuelto de un largo viaje por el mundo, supo que las gentes están divididas en dos grupos que se ignoran. (57)

En el texto de Ribeyro, los marginados han sido destinados a una vida de miseria, en la cual deben competir para buscar alimentos con los perros y gallinazos, que al fin y al cabo son sus amigos, sino también con las sirvientas de las "casas elegantes que desembocan en el malecón", quienes constituyen el puente entre ese otro mundo y el de ellos, tal como se nos narra en uno de los párrafos iniciales:

> No conviene demorarse mucho porque el enemigo siempre está al acecho. A veces son sorprendidos por las sirvientas y tienen que huir dejando regado su botín. (*Cc.*, 30)

El único contacto que tienen "los de abajo" con "los de arriba" es a través de los desperdicios, de los tan preciados cubos de basura que se encuentran alineados delante de las puertas y que siempre son "una caja de sorpresas". Uno de los episodios que más puede impactar al lector y que tal vez sea símbolo de la indiferencia social es el momento en que Efraín –el menor de los hermanos– encuentra una pera "casi buena" en la basura y la devora en el acto. Es notable cómo Ribeyro nos enfrenta sutilmente a estas realidades: alguien que vive en las casas elegantes ha botado una pera casi entera, sin mayor preocupación, y es un niño humilde quien la sabe apreciar y se la come.

El sistema social se ha pervertido porque no vela por todas las personas. De aquí podemos inferir que la sociedad misma se ha degradado, por el hecho de que ha sido ella misma quien rechaza, quien margina, ella es la madre de todos los *gallinazos sin plumas*. ¿Acaso cuando una madre abandona a sus hijos no recibe las más duras críticas y la tildamos de desnaturalizada? Pero esta sociedad los seguirá rechazando, porque Enrique y Efraín ya no son unos niños marginales cualesquiera, ahora son unos marginales que han asesinado a su abuelo. ¿Qué futuro les espera a estos niños?

Sin embargo, ¿qué sucede con la capacidad de decisión del ser humano? Obviamente no toda la culpa la tiene el orden social. Cada uno decide –bajo unos límites– cómo quiere vivir, cómo quiere lograr sus sueños, etc. La función y relevancia de la cultura y la educación son, en este caso, evidentes.

Esta breve reflexión nos conduce directamente al siguiente nivel: la degradación abarcada'. Este nivel se ubica en una escala subordinada al anterior por el hecho de que su acción se centra en determinados sujetos, los protagonistas del relato, y es en ellos donde el proceso de degradación se da con mayor evidencia. Según el sujeto sobre el cual recae la acción degradante, tenemos: la degradación que padece el abuelo y la que sufren los niños.

La degradación que padece Don Santos, el abuelo, es mayor y consumada, siendo explicitada en muchos pasajes del cuento por el mismo narrador. Así, leemos en los primeros párrafos del cuento que cuando el abuelo se levanta comienza a berrear; no camina sino que se arrastra hasta el chiquero, porque su pierna de palo le impide moverse rápido; no se queja sino que plañe y a sus nietos les lanza miradas feroces. Son más las señales que hacen notar claramente la deshumanización de don Santos: sus ojos, por ejemplo, le inspiran terror a Enrique, porque "parecen haber perdido toda expresión humana" (*Cc.*, 27).

Es evidente que don Santos se ha degradado hasta la animalización. ¿Cuáles han sido las causas? Considero como causa probable la necesidad. Al ser rechazado por la sociedad y no poder trabajar por su pierna, debe inventar una forma de ganarse la comida. Un animal, su pobre Pascual, su Pascualito, es quien le ayudará a paliar sus problemas. Sus nietos ya no interesan más que como instrumentos que ayudarán a conseguir sus objetivos, al igual que don Santos no interesa a la sociedad puesto que ya no es útil.

El Padre David Chong en su tesis *El hombre según Julio Ramón Ribeyro* afirma que "[...] el hecho de que tanto el cerdo como el abuelo se sientan afectados cada vez que sale la luna llena remarca su paralelismo".[5] Además, anota:

> [...] muestra de la deshumanización de don Santos es el contraste que se da en su actitud para con el cerdo, a quien trata con afecto, casi como si fuera un ser humano, mientras que con ellos (sus nietos) se muestra más despiadado en cuanto que el cerdo va requiriendo más y más comida, en la etapa crítica en la que, enfermos, no pueden salir a la calle.[6]

Es interesante anotar, y sirve para apoyar lo que hasta ahora vengo tratando, que son los animales los que también tienen nombres propios: el perro se llama Pedro y el cerdo se llama Pascual. Nombres curiosos, además, por sus posibles connotaciones religiosas. En el análisis de estos datos encontramos un punto en el que mientras los animales se elevan de categoría los hombres descienden:

> Cerca del mediodía Enrique regresó con los cubos repletos. Lo seguía un extraño visitante: un perro escuálido y medio sarnoso [...] Don Santos cogió la vara.
>
> –¡Una boca más en el corralón!
>
> Enrique levantó al perro contra su pecho y huyó hacia la puerta.
>
> –¡No le hagas nada, abuelito! Le daré yo de mi comida.
>
> Don Santos se acercó, hundiendo su pierna de palo en el lodo.
>
> –¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes! (*Cc.*, 24)

En el párrafo anterior podemos deducir que el proceso de degradación está consumándose tempranamente en los niños. Es el abuelo quien los degrada, repitiendo lo que la sociedad hizo con él; el rasgo de familiaridad

---

5 CHONG, D. *El hombre según Julio Ramón* Ribeyro. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1998, 377.

6 *Ibíd.*, 377.

hace aún más tétrico y doloroso el maltrato físico y moral.

Los nietos dejaron de ser útiles, perdieron lo único que les daba cierta superioridad sobre los animales. Si no traen comida, son considerados basura o peor aun: "¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas!" (*Cc.*, 26).

Este episodio nos remite inmediatamente a *La metamorfosis*. En esta obra cumbre de Franz Kafka, se plasma cómo una persona cuya capacidad creativa se ve rebajada al extremo en su vida diaria. Según Alfonso López Quintás:

> Reducido a mero medio para sostener económicamente a la familia, Samsa se ve a sí mismo como un vil insecto. Pero le queda un débil hilo de conexión con el mundo de la creatividad: su ilusión de pagar los estudios del conservatorio a su hermana. Este hilo se rompe cuando la hermana advierte a sus padres que "eso" que se arrastra por la habitación ya no es Gregorio, sino un "bicho". [7]

Paradójicamente, don Santos encarna los valores de la misma sociedad que lo ha marginado. Él obliga a sus nietos a ir al muladar, en beneficio de su enorme negocio. Intrínsecamente aún son seres humanos, puesto que no han perdido sus principales facultades: inteligencia y voluntad. Sin embargo, el punto de quiebre es el actuar: don Santos ha desvirtuado su obrar respecto a los nietos, frente al animal al cual trata más bien con afecto.

3. Entre perros y gallinazos

Ya había anotado que los niños deben pelear con las sirvientas, con los perros y hasta con los gallinazos. Luego niños y gallinazos se volverían buenos amigos *aleccionados por la miseria*:

> [...] pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad. (*Cc.*, 23)

En esta extraña situación, la figura de Enrique toma dimensiones épicas. Refleja el poder del valor humano sobre la miseria y las circunstancias. Es Enrique quien se impone a don Santos para que Pedro, su perro, se pueda quedar con ellos y para que deje de maltratar al hermano enfermo. Pero también el ímpetu y la cólera contenida lo llevan a golpear a su abuelo y, quizá, a asesinarlo. Intenta escapar del destino y de un sistema esclavizante, pero no puede; al contrario: su vida empeora. Ahora se han quedado

---

[7] LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La formación por el arte y la literatura*. Madrid: Rialp; 1993, 68-69.

desamparados y con la conciencia intranquila porque cargarán con la muerte de su abuelo. Comenta Higgins que:

> En efecto, los muchachos se están escapando del trueno para dar en el relámpago, porque Santos no sólo ha sido parte de un sistema más extenso. Se insinúa, además que no hay escape para ellos, ya que ese sistema hace víctimas de todos los que entran dentro de su órbita, tanto los explotadores como los explotados.[8]

Enrique se siente, en su delirio, un gallinazo más entre los gallinazos y el primer lugar al que huyen luego de golpear a su abuelo es el muladar, donde podrán vivir.

En definitiva, los niños no se han deshumanizado a sí mismos, sino que han sido deshumanizados, en voz pasiva. ¿Por quién? Por la sociedad, reflejada en el abuelo.

4. ¿Y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?

Aquí podemos hacernos la siguiente pregunta -cuyo análisis llevaría más del tiempo necesario- que ha estado flotando a lo largo de la exposición: ¿y la libertad? Considerada de manera general y según la opinión del vulgo, la libertad consistiría en hacer lo que uno quiere, lo cual incluye la capacidad de decisión y elección. Según Juan Pablo II, en su libro *El hombre y su destino* "la autodecisión constituye la esencia de la libertad del hombre".

Si bien es cierto, el contexto o la situación en que nos encontramos condiciona nuestros actos, es el hombre quien en última instancia decide. Nuestra capacidad de decidir se potencializa gracias a la inteligencia, la voluntad y la conciencia de que es uno el que actúa. Esto quiero decir que yo soy la causa (eficiente) de mi obrar y de mi realizarme como sujeto, de forma diferente a todos aquellos casos en los que algo solamente "sucede" en mí, ya que en éstos la experiencia vivida de mi constituirme como causa de la acción no se realiza.

El aprendizaje de los personajes respecto a la libertad, la moral y la sociedad ha sido y quizá seguirá siendo doloroso. Los niños han dado un salto de la infancia a la adultez; su proceso de maduración ha sido brusco, 'de la noche a la mañana'.

Durante la narración, hay dos elementos que acompañan a los niños en su desdicha y al abuelo en su crueldad: la hora celeste y la luna llena. Estos elementos son marcadores de las etapas cruciales del relato y

---

[8] Higgins, J. *Cambio social y constantes humanas*. Lima: PUCP, 1991, 27.

van registrando los procesos de degradación que sufren los protagonistas. Por ejemplo, en la hora celeste -símbolo de la inocencia- los niños salen a trabajar y es en la misma hora cuando don Santos es devorado por el cerdo y la ciudad, que los nietos han conocido hasta ahora sólo como un monstruo dormido, que se despierta y abre su gigantesca mandíbula, dispuesto a tragárselos. Según Higgins:

> Para ellos la hora celeste ha terminado en más de un sentido. Como consecuencia de las experiencias que han vivido, han perdido su inocencia infantil y han llegado a una comprensión precoz del mundo de los hombres. Y por dura que haya sido su vida con el abuelo, la chabola representa la protección y seguridad de la infancia, la cual dejan atrás para valerse por sí mismos en el desamparo del mundo adulto.[9]

Igual que el efecto que marca la hora celeste, es en las noches de luna llena en que el abuelo se pone intratable y es en la última noche de luna llena cuando comienza la parte climática del cuento:

> la última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían como locos. [...] El abuelo permaneció en vela, sin apagar siquiera el farol. [...] Parecía amasar una cólera muy vieja, jugar con ella, aprestarse a dispararla. (*Cc.*, 27)

Seguramente don Santos es una especie de hombre-lobo; su animalización y el maltrato hacia sus nietos aumentan mientras más "grande" es la luna y más voraz es el hambre del cerdo.

James Higgins, en su libro *Cambio social y constantes humanas* comenta acerca del fallecimiento de don Santos: "en cierto sentido, Santos ya había dejado de existir como ser humano y su fallecimiento no hace sino completar el aniquilamiento del hombre que fue".[10]

Resumiendo todo lo expuesto, la degradación del ser humano en el cuento de Ribeyro se realiza por y a través del hombre, ya sea en su actuar directo o en su indiferencia. Si bien, los niños son unos gallinazos sin plumas, ¿quién debe ayudarles a volar?

Seguramente Ribeyro ha querido que a estos gallinazos le hagamos crecer las plumas, es decir, que les devolvamos la dignidad que se merecen. Él les ha restituido la voz que perdieron o quizá nunca tuvieron.

---

9 *Ibid.*, 29.
10 *Ibid.*, 378.

BIBLIOGRAFÍA

AMATO, María Inés. *La pericia psicológica en violencia familiar: el maltrato intrafamiliar y la psicología del hombre violento*. Buenos Aires: La Rocca, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. José María Ruano de la Haza (editor). Madrid: Castalia, 1994.

COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.

CHONG LAM, David Raymundo. *El hombre según Julio Ramón Ribeyro: una propuesta de antropología literaria*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1998.

DOLAREA CALVAR, José Ramón (ed.). *La angustia religiosa en «Los Heraldos Negros» de César Vallejo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1974.

DONNE, John. *Canciones y sonetos*. Madrid: Cátedra, 1996.

EGUREN, José María. *Poesías completas*. Lima: Colegio Nacional de Varones José María Eguren, 1952.

FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Lima: El Heraldo, 1997.

GARCÍA VELUTINI, Óscar. *Sobre derechos personales y la dignidad humana*. Caracas: Sucre, 1980.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.

HÄBERLE, Meter. *La imagen del ser humano dentro del Estado constitucional*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2001.

HIGGINS, James. César *Vallejo en su poesía*. Lima: CONCYTEC, 1989.

————. *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima: PUCP, Fondo Editorial, 1991.

Juan Pablo II. *Carta encíclica Laborem Exercens del Sumo Pontífice Juan Pablo II sobre el trabajo humano, en el noventa aniversario de la Rerum Novarum*. Madrid: Palabra, 1982.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La formación por el arte y la literatura*. Madrid: Rialp; 1993.

MELENDO GRANADOS, Tomás. *La dignidad del trabajo*. Madrid: Rialp, 1992.

————, y Millán Puelles, Lourdes. *Dignidad, ¿una palabra vacía?* Pamplona: EUNSA, 1996.

MIER, Raymundo. *Introducción al análisis de textos*. México: Trillas, 1990.

OIT. *El trabajo infantil: manual de información*. Ginebra: OIT, 1987.

PALACIOS, Leopoldo. *Concepto de persona*. Madrid: Rialp, 1989.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo*. Lima: Jaime Campodónico, 1994.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Las respuestas del mudo: entrevistas*. Jorge Coaguila (selección, prólogo y notas). Lima: Jaime Campodónico, 1998.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Obras*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

————. *Una voz libre en el caos: ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.

SALDÓN VALIENTE, Eutiquiano. *Necesidad de la educación integral para el desarrollo armónico de la persona humana*. Piura: UDEP, 1993.

VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada, 1966.

WOJTYLA, Karol. *El hombre y su destino. Ensayos de antropología*. Madrid: Palabra, 1998.

Cuadernos de Humanidades 15 (131-139)

«TRISTES QUERELLAS EN LA VIEJA QUINTA». UNA LECTURA ESPACIAL

FABIOLA BAZÁN
Universidad de Piura

Como bien lo expresaba el propio autor: "Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea sólo una página, en todos mis relatos hay una descripción de los personajes en un espacio determinado con características determinadas".[1] Por lo que será precisamente ese espacio y sus características lo que analizaremos a continuación.

«Tristes querellas en la vieja quinta» es la historia de Memo García, un solterón jubilado de clase media que centra su vida en vivir apaciblemente en el sosiego de un pequeño departamento de una vieja quinta Miraflorina. Sin embargo, su paradisíaca existencia se ve perturbada por doña Pancha, una vieja viuda, aficionada a escuchar a alto volumen programas radiales. Rota la intimidad del protagonista éste reacciona violentamente contra su vecina, desatándose entre ellos una guerra sin cuartel durante muchos años. Durante este lapso de tiempo la quinta y sus habitantes se degradan, así la vecina comienza a padecer serios achaques de salud y a necesitar la ayuda de Memo quien, entre maldiciones e improperios, la auxilia hasta que un buen día la encuentra muerta, lo que obliga al protagonista a regresar a su estado de soledad acostumbrado.

En este cuento Ribeyro retrata la sociedad limeña en vías de transformación. De ahí que se aprecie la superposición de dos ciudades en un mismo espacio: la antigua que se va y que sólo pervive en el recuerdo del protagonista; y la moderna que se está gestando y que impone una nueva fisonomía. Esto puede explicarse, en parte, porque el autor inició su carrera literaria en una época de cambio socio-económico y como nativo de Lima,

---

1 Minardi, G. "Una hora con Julio ramón Ribeyro". En: *Alba de América*. Vol. 9. N°16-17. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1991, 367-368.

presenció de primera mano el dramático crecimiento de la capital en los años 40 y 50.[2]

Ribeyro sitúa la modernización de estos años dentro de una perspectiva más amplia y la ve como la culminación de un proceso mucho más largo, un proceso en que una elite tradicional fue suplantada por una clase comercial más dinámica y emprendedora y que vio la transición de una sociedad tradicional, precapitalista, a una sociedad entregada al desarrollo capitalista.[3] Así, después de leer el siguiente fragmento: "Quienes amaban el sosiego y las flores se mudaron a otros distritos y abandonaron Miraflores a una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos",[4] notamos que en la enumeración de "cualidades" (laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa...) se refleja la subjetividad y el desacuerdo del narrador con el nuevo estilo de vida de esta surgente clase social. Se burla de ella por encontrarse regida por la cultura de la capital y la modernidad. Asimismo, pone de manifiesto que la urbanización acelerada de Lima obliga a muchos de sus habitantes ("Los verdaderos limeños") a huir de la modernización y por ello, reivindica con nostalgia el barrio antiguo del personaje. Miraflores es el lugar donde tiene lugar el recuerdo, donde permanece la derrota y sobre el que se construirá un nuevo barrio en el futuro.

Lima es presentada como una Babel, como una gran urbe, obligada a ingresar a tropezones a una nueva etapa de difícil modernidad. Por lo tanto, el protagonista regresa a un pasado idílico y su memoria rescata escenas de una "Lima que se va". Como apreciamos en el siguiente párrafo:

> Todo el balneario había además cambiado. De lugar de reposo y baños de mar, se había convertido en una ciudad moderna, cruzada por anchas avenidas de asfalto. Las viejas mansiones republicanas habían sido implacablemente demolidas para construir en los solares edificios de departamentos de diez y quince pisos, con balcones de vidrio y garajes subterráneos. Memo recordaba con nostalgia sus paseos de antaño por calles arboladas de casas bajas, calles perfumadas, tranquilas y silenciosas, por donde rara vez cruzaba un automóvil y donde los niños podían todavía jugar al fútbol. (p. 422)

Podemos deducir que no se trata de un simple contraste entre

---

2 Cfr., Higgins, J. *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*. Lima, PUCP, 1991, 15.

3 Cfr., Ibíd., 16.

4 Ribeyro, J. R. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994, 422. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*Cc*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

dos realidades distintas sino que es una metáfora de la "Lima que se va". La ciudad y los alrededores son descritos con desagrado. Con simples pinceladas y detalles triviales, el autor va acumulando símbolos y claves de un destino particular. La lectura que el personaje hace de la ciudad tiene el tono desganado y sarcástico del excluido. El protagonista detesta las nuevas dimensiones de la ciudad, su cosmopolitismo, su crecimiento acelerado. Lo aterroriza una ciudad donde hay demasiado ruido y demasiada gente. Así, las últimas imágenes de su pasado bucólico son: el balneario, los aromas de las flores, las casas bajas, la tranquilidad y el silencio.

El centro de la ciudad, en muchas narraciones, suele ser un lugar activo en el que convergen las principales actividades que dan vida a la metrópoli. Sin embargo, en esta ocasión el autor crea uno nuevo, le da centralidad espacial y narrativa a una quinta, marginada de la ciudad principal, para narrar desde allí la mayor parte de los acontecimientos.

Detengámonos en el inicio mismo del cuento:

> Cuando Memo García se mudó la quinta era nueva, sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran apenas pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio y las palmeras de la entrada sobrepasaban con las justas la talla de un hombre corpulento. Años más tarde el césped se amarilló, las palmeras al crecer, dominaron la avenida con su penacho de hojas polvorientas y manadas de gatos salvajes hicieron su madriguera entre la madreselva, las campanillas y la lluvia de oro. Memo, entonces había ya perdido su abundante cabello oscuro, parte de sus dientes, su andar se hizo más lento y moroso, sus hábitos de solterón más reiterativos y prácticamente rituales. Las paredes del edificio se descascararon y las rejas de madera de las casas exteriores se pudrieron y despintaron. La quinta envejeció junto con Memo, presenció nacimientos, bodas y entierros y entró en una época de decadencia que, por ello mismo, la había impregnado de cierta majestad. (*Cc.*, 422)

Nos damos cuenta de que la contraposición entre la quinta nueva y la quinta en ruinas no sólo refleja la connotación socioeconómica que un lugar semidestruido implica, sino que delata la aspiración de soledad contemplativa de Memo y, además, es el lugar del recuerdo personal. La quinta sugiere un pasado perfecto, un pasado feliz para el personaje, un tiempo donde el edificio tuvo un sentido útil: albergó a muchas familias y presenció diversas historias. Asimismo, la comparación entre los colores, los muros y el jardín, tiene como objetivo remarcar el deterioro y el paso implacable del tiempo.[5]

---

[5] En el cuento «El ropero, los viejos y la muerte» el ropero de los Ribeyro posee la misma significación.

Veamos a continuación cuál es el alma humana que habita ese espacio.

Memo García, el protagonista del cuento, es un solterón jubilado que posee unos hábitos muy marcados. Vive solo en un apartamento de la vieja quinta miraflorina y es precisamente esta soledad el objeto de su aparente felicidad. No le incomoda su situación, por el contrario, esto lo hace autosuficiente en la medida en que puede vivir alejado de la modernidad y de toda relación interpersonal. El personaje habita en un espacio cerrado, alejado y desvinculado de todo, lleno de temores inconfesados.

Es indudable que en este cuento el espacio funciona como metáfora del personaje.[6] Como expresaría el autor, Memo es un "excluido del festín de la vida", ese ser alienado por una sociedad que lo atrapa y destruye inexorablemente. El personaje está solo en medio de la multitud, pero ignora esa soledad, por lo tanto persevera en ella; en otras palabras, habiendo mucha gente a su alrededor (los vecinos) está solo porque así lo ha decidido. De este modo, simboliza una alternativa de forma de vida de las múltiples que existen dentro de la sociedad. Una vez más, encontramos el interés del escritor por las vidas resignadas a la falta de grandeza.[7]

Si tenemos en cuenta el *locus amoenus* (espacio idealizado, fuente de placer para los diversos sentidos del hombre y figuración del paraíso) veremos que para Memo la quinta y en particular su casa es el lugar paradisíaco donde puede realizar sus proyectos edénicos. Así, su locus *amoenus* es el de un hombre que es capaz de renunciar a la sociedad humana para vivir solo, de manera individual. La sociedad se desecha para dar lugar al beatus ille: feliz aquél que se aleja del mundanal ruido y lleva una vida sencilla lejos de las preocupaciones arribistas de la corte o de las tensiones propias de la gran ciudad.

La quinta, separada del ruido exterior, se convierte en el espacio interior-refugio del protagonista, pues le permite vivir desprendido del medio habitual y consolidar su utopía individual y solitaria. Es un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado busca el tiempo perdido, que quiere suspender el vuelo del tiempo. De este modo, encarna la actitud del que no quiere ver. Sin embargo, la llegada de la insoportable doña Pancha cambia la vida monótona y apacible del personaje central. La ruptura de esta monotonía se ve reflejada en la descripción que el narrador hace de la invasión del espacio y de la secuenciación de acciones que perturban al personaje. Así tenemos:

---

6 Wellek, R. y Warren, A. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1962, 211.

7 Cfr., Márquez, I. y Ferreira, C. (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1995, 83.

> Primero fue el ruido de un caño abierto, luego un canturreo, después un abrir y cerrar de cajones lo que le revelaron que había alguien en la pieza vecina, esa pieza desocupada cuyo silencio era uno de los fundamentos de su tranquilidad. (*Cc.*, 423)

La presencia de la mujer rompe su utopía, su mundo de tranquilidad y soledad ideal. En un inicio, el personaje pensaba que "se trataba de una vecina soportable, que alteraba apenas sus hábitos y dotaba más bien a su soledad de un decorado sonoro [..." (*Cc.*, 424). Sin embargo, cuando Memo se siente agredido por la invasión de su espacio, se entabla una verdadera guerra en la que cualquier cosa es un buen pretexto para fastidiar al otro. El empleo generalizado del vocabulario técnico militar por parte del autor para poner de relieve las constantes disputas entre estos vecinos se convierte en un recurso irónico que dota de comicidad a la narración, pero también ayuda a reflejar la paulatina conquista del espacio. Así encontramos palabras y expresiones como: "derrotar a un enemigo", "vulnerables", "el enemigo cedía terreno", "lucha grandiosa", "equiparidad de fuerzas", entre otras.

En esta lucha el autor intenta configurar un espacio realista donde se sitúan acontecimientos poco ordinarios. Primero, Pancha se queja del ruido que hace su vecino con sus discos de ópera y al ver que éste se niega a bajar el volumen decide comprarse una radio y entablar la "guerra de las ondas". Luego, Memo al ver que su vecina ha emprendido una campaña de embellecimiento con flores decide colocar arbustos en la galería. Posteriormente, Pancha al ver que Memo ha contratado a una joven lavandera lo acusa de viejo corrompido y él se venga acusándola de tener un amante cuando ella llama a un gasfitero para que le componga el lavador. Seguidamente, cuando doña Pancha se compra un loro Memo inmediatamente se compra un gato. Ella le tira un balde de agua al gato y él no espera mucho para contestar arrojando la jaula del loro por el balcón... Se establece, así, una guerra fría con el propósito de conquistar el espacio, una guerra que va creciendo en intensidad hasta convertirse en declarada.

El humor se percibe en la relación de enemistad entre los personajes que llega a los límites del absurdo, en las agresiones constantes, en las celadas y en los desaforados insultos. Sin embargo, en esto observamos la visión irónica del hombre para engañarse e incurrir en disparates, pues las peleas dialécticas entre estos dos personajes se producen en cierta medida, para conquistar los espacios comunes y los personales. El insulto y la pelea se constituyen en una forma distorsionada de comunicación, pues a los dos personajes les es muy difícil manifestar sus emociones y sentimientos. El ensimismamiento y el encierro en sus mundos interiores les dificultan la

comunicación con el mundo exterior. Así, los mundos de Memo y de doña Pancha desde el otro lado de la puerta reflejan el ansia de éstos por proteger el espacio de la intimidad y no manifestar la vulnerabilidad real de sus almas.

Con el paso del tiempo, el corredor y las escaleras funcionan como el lugar donde pueden reunirse los personajes, pues son ambientes externos y comunes que no invaden su intimidad. Además, los ataques se vuelven rutinarios y toman la apariencia de una comunicación solapada. Los espacios cerrados dejan paso a la comunicación con las "puertas cerradas" ya que, en el fondo, se da la inclinación lógica a la búsqueda de intimidad.

De otro lado, si analizamos la relación entre el loro y el gato advertimos que ésta es una representación o símbolo de la relación que se da entre Memo y doña Pancha. Pero, con la diferencia de que éstos animales viven felices fingiendo pelear e invadiendo el espacio del otro:

Así encontramos:

> A partir de entonces sucedió algo extraño: entre el loro y el gato se estableció una rara complicidad. Bastaba que el loro lanzara en la mañana su primer graznido para que el gato saliera inmediatamente al corredor, empezara a hacer cabriolas, encorvar el lomo, enhiestar el rabo, dar saltos y volantines, hasta que fatigado terminara por sentarse muy sosegado y ronroneando al lado de la jaula. El loro se pavoneaba en su columpio, improvisaba gorgoritos y cuando el gato se atrevía por juego a meter su mano peluda por las rejas, fingía el más grande temor para luego acercarse y darle un inocuo picotón en la garra. En este juego siempre repetido parecían encontrar un deleite infinito. (*Cc.* 434)

El tono humorístico de este relato se vuelve patético en los pasajes en que se describe el deterioro de la quinta. El progreso del barrio aunado al crecimiento de la ciudad va en contra de la restauración de la quinta. Se perfila, entonces, un nuevo núcleo urbano para el cual la quinta es un estorbo, de allí que sus propietarios no hagan nada por restaurarla y lo único que desean es su ruina, ya que esto llevaría al cierre de la misma para construir allí un nuevo edificio.

Si al inicio Memo detesta a su vecina por invadir su espacio y perturbar su silencio, vemos que con el transcurrir del tiempo el silencio del espacio implica que la vecina o él están tramando alguna nueva treta. Pero, al final, el silencio acaba convirtiéndose en motivo de preocupación por la vecina ausente, es decir en un indicio de muerte.

Al final del cuento, en efecto, la viuda muere y Memo se queda más solo que nunca. Se pasa de un espacio de muerte interior (la soledad) a un espacio de muerte real (la muerte de doña Pancha, pero también la

conciencia del estado de soledad en que se encuentra el personaje). Lo relevante del resultado final del relato es que el personaje principal por primera vez es conciente de su realidad. Sólo cuando ella muere, se percata que esa enemistad con su vecina llena su vida, su espacio interior y exterior. De ahora en adelante su vida seguirá siendo la misma que llevaba antes de la llegada de ésta, pero con la diferencia de que ahora es consciente de su situación. Como se ve en el siguiente párrafo:

> Y desde entonces lo vimos más solterón y solitario que nunca. Se aburría en su cuarto silencioso, adonde habían terminado por llegar las grietas de la pieza vecina. Pasaba largas horas en la galería fumando sus cigarrillos ordinarios, mirando la fachada de esa casa vacía, en cuya puerta los propietarios habían clavado dos maderos cruzados. 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. (*Cc.*, 438)

Hasta el final el personaje sigue ocultando sus emociones bajo su constante refunfuñar pero, sus verdaderos sentimientos hacia ella se reflejan en el puntapié que le da al gato cuando se acerca al cadáver de doña Pancha y en el cuidado que les profesa a las plantas y al loro de ésta después que ella ha muerto. En esto, se aprecia cómo el personaje expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio.

Memo llega a ser conciente de que vivir es convivir, que el individuo aislado no existe, sino únicamente en sociedad: en comunidad. Sin embargo, no lo admite. Su vida retirada y la muerte acaban rebelándose contra sus propósitos de felicidad. Pero, como afirma Ribeyro: "El cuento debe partir de situaciones en las que él o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino".[8] Así, la decisión final de Memo es fingir y ocultar sus sentimientos y seguir con su destino solitario. Igualmente, el final desencantado de la quinta quiere decir que las utopías no son posibles por el avance de la modernidad. El mundo es y sigue siendo un enigma para Memo.

Su título, «Tristes querellas en la vieja quinta», nos remite al espacio: la vieja quinta y a su vez nos permite deducir, después de leer el cuento, que las tristes querellas se refieren no sólo a la diferencia de opiniones entre Memo y Pancha sino a las lamentaciones, a las expresiones de dolor o pena que les causa la destrucción de este lugar. El espacio aclara o justifica el

---

[8] Ribeyro, J. R. "Introducción", en *La palabra del mudo* I. Lima: Jaime Campodónico, 1994.

estado anímico de los personajes, el derrumbe de la quinta es también el derrumbe de sus propias vidas.

En la narración no sólo se plantean las querellas entre los personajes, sino también los conflictos de los personajes con su entorno. El ambiente contribuye, a modelar la psicología y la moral de los personajes. El espacio se semiotiza, nos remite a un modo de vivir, a un conocimiento de las circunstancias en las que se desarrolla la acción. De otro lado, la descripción en el texto cumple las siguientes funciones: a) *función ornamental*, pues la descripción no sólo adorna el discurso sino que crea el decorado de la acción, y b) *función simbólica*, pues la descripción del exterior es un reflejo del mundo interior de los personajes.

Así también, las referencias espaciales contribuyen (y de forma decisiva) a la creación del efecto de realidad. La gran contribución de Ribeyro es impulsarnos a concentrar la mirada en lo más real e inmediato de nuestro entorno. Ha sabido explicar con agudeza las contradicciones de su sociedad en la época que le tocó vivir, al tiempo que retratar la condición humana del hombre contemporáneo. Anticipa la fragmentación social de una ciudad, Lima, y de toda una sociedad, la peruana. Su obra es visionaria porque sus personajes explican e ilustran las muchas contradicciones del Perú: nuestros prejuicios, nuestras flaquezas, pero también nuestros sueños.[9]

El espacio en este cuento es sobre todo un signo del personaje, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología, como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento. En él constatamos una vez más que la obra de Ribeyro abunda en personajes solitarios y marginados que no consiguen integrarse en la sociedad.[10] A todos estos personajes, a quienes la sociedad margina y les impone existencias frágiles y tortuosas, el autor les cede la palabra, otorgándoles desde el espacio de la ficción un lugar de fugaz ilusión que el orden institucional, el prejuicio social o el simple absurdo les niega una y otra vez.[11]

Para concluir, podemos decir que en «Tristes querellas en la vieja quinta» el espacio refleja: estados de ánimo, procesos sociales y sentimientos. Constatándose, de ese modo, las continuas afirmaciones de Ribeyro: "cuentos, espejo de mi vida, pero también reflejo del mundo que me tocó vivir, en especial el de mi infancia y juventud, que intenté captar y

---

9 Cfr., Márquez, I. y Ferreira, C. (eds.). Op. cit., 55.

10 Cfr., Luchting, W. A. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971, 6-7. Citado en Higgins, J. Op. cit., 11.

11 Cfr. Higgins, J. Op. cit., 13.

representar en lo que a mi juicio, y de acuerdo a mi propia sensibilidad, lo merecía".[12]

BIBLIOGRAFÍA

HIGGINS, James. Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro. Lima, PUCP, 1991.

LUCHTING, Wolfgang. *A. Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

MÁRQUEZ, Ismael y Ferreira, César. (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1995.

MINARDI, G. "Una hora con Julio ramón Ribeyro". En: *Alba de América*. Vol. 9. Nº 16-17. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroaméricana, 1991.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

— — — —. "Introducción", en *La palabra del mudo I*. Lima: Jaime Campodónico, 1994.

WELLEK, René. y Warren, Austin. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1962.

[12] Cfr., Ribeyro, J. R. (1994). Op. cit.

Cuadernos de Humanidades 15 (141-158)

EL NARRADOR EN *CRÓNICA DE SAN GABRIEL*

OSCAR OMAR TERRONES JUÁREZ
Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo (Chiclayo)

Introducción

Los inicios de la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro se remontan a 1950, fecha en la que escribe muchos de los cuentos que aparecerán en *Los gallinazos sin plumas* (1955). La década de los 50 del siglo anterior marcó un hito dentro de la narrativa peruana, puesto que fue un período de transformaciones, una etapa en la que los autores empiezan a dirigir su mirada hacia las ciudades para que, de una u otra forma, registren los efectos de la modernización que, por aquel entonces, se estaba produciendo. Uno de los acontecimientos que quedó plasmado en la literatura de aquellos años fue la movilización de grupos de campesinos que dejaron la sierra para buscar en las urbes un mejor porvenir.

Sin embargo, la preferencia por los temas urbanos, no sólo definirá la obra de los autores de la llamada "generación del 50". El significado de su producción literaria va más allá. Sentirán, ahora, la necesidad de innovar y enriquecer, con mayor profesionalidad, la expresión literaria, así como de explorar con más detenimiento la condición del ser humano.

Cabe señalar, citando a Ángel Esteban, que, si bien los autores de aquella generación en el contexto peruano, crearon una tradición narrativa novedosa e incorporaron algunos avances expresivos, a nivel continental o internacional no fueron grandes innovadores.[1]

En el caso de Ribeyro, esto último, así como su escueta producción novelística, la poca popularidad de la que gozaba entre las grandes editoriales, su carácter tímido y la influencia recibida en su obra de autores del siglo XIX podrían considerarse como las causas de que su nombre no fuera incluido dentro del grupo de autores del *boom* latinoamericano de los 60, a pesar de

[1] *Cfr.* Esteban, Á. "Introducción", en Ribeyro, J. R. *Cuentos: antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, 16-17.

que su obra coincidió y se expandió por aquella década. En una entrevista de Elsa Arana Freire y Miguel Enesco, publicada el 15 de junio de 1981 en la revista *Oiga* (Lima), Ribeyro respondía al respecto:

> Los autores del "boom" estaban solicitados en tanto que novelistas y yo más que nada era cuentista, y no hubo un "boom" del cuento. Claro que he escrito novelas, pero ellas no tenían un carácter novedoso, impactante como las de los grandes autores del "boom". En consecuencia, la única manera para mí de entrar en el movimiento habría sido a través del cuento, pero el cuento no era aceptado, ni siquiera por las editoriales. Había un cierto rechazo por el relato corto. Se pedían novelas, largas y complejas.[2]

Su acercamiento y gusto por el cuento lo ha tenido desde la niñez. Su primer contacto con la literatura se dio a través del cuento. En la misma entrevista de Freire y Enesco confiesa Ribeyro que desde niño leía los cuentos de Valdelomar, Maupassant y Chéjov, y trataba de parecerse a ellos. Más tarde empezará a escribir cuentos porque personalmente tenía dificultades para construcciones muy grandes y de mucha envergadura, además de no tener capacidad para realizar proyectos a largo plazo. Decía que para escribir una novela había que tener mucha confianza en el porvenir y seguridad de poder hacerlo. Ribeyro tuvo más bien una especie de vehemencia, de empezar y acabar rápidamente: un reflejo de vivir al día y de ver pronto el fin.[3]

Cuando se le preguntó con cuál de sus novelas se sentía más identificado, por cuál tenía una preferencia personal, siempre señalaba a *Crónica de San Gabriel*, la primera de ellas. De las otras dos –*Los geniecillos dominicales* y *Cambio de guardia*– aseguraba no sentirse muy satisfecho.

Crónica de San Gabriel empezó a redactarse en 1956. Al iniciar su redacción Ribeyro tenía 26 años, acababa de arribar a Munich y no sabía alemán. El crudísimo invierno lo hizo permanecer encerrado en su habitación. Poco a poco se fue sumergiendo en su trabajo, tanto que perdió comunicación con el entorno. Ello explica que la obra fuera escrita rápidamente, pues Ribeyro, como él mismo aseguraba, era "un escritor más bien lento y de esfuerzo discontinuo". Él mismo ha contado que esta novela nació de forma espontánea, sin ningún plan ni presupuestos artísticos o ideológicos. Todo lo que se pueda decir de esta obra está basado en el resultado, es decir, en la obra misma.[4]

---

2 Arana Freire, E. y M. Enesco. "Individualista feroz y... anacrónico", en Ribeyro, J. R. *Cuentos y ensayos*. Lima: PUCP, 2004, 585.

3 *Cfr. Ibíd.*, 584.

4 *Cfr.* Ribeyro, J. R. *Crónica de San Gabriel*. Lima: Peisa, 2001, 5. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*CdSG.*) con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

Es probable que antes de escribir este relato, cuyo título original fue *Crónica de un reino perdido*,[5] Ribeyro haya hecho varios intentos de escribir una novela. Sobre esto, Miguel Gutiérrez ha señalado:

> [...] no era el primer intento de Ribeyro de escribir una ficción novelesca [se refiere a Crónica]. En varios pasajes de sus *Diarios* alude a *El amor, el desorden y el sueño*, texto empezado probablemente en Madrid en 1954 y a cuya escritura renuncia según consta en un apunte de su Diario del 11 de septiembre, escrito a la una de la mañana de 1955. En él asevera: "He renunciado a proseguir mi novela. Su bello título... es todo lo que perdurará en este naufragio... Una novela es para mí, en las actuales circunstancias, una tarea superior a mis fuerzas. Tiene razón Roland Barthes cuando sostiene que una novela es 'una forma de muerte' porque 'convierte la vida en destino'".[6]

Por aquellos años, Ribeyro se sentía inseguro respecto de su producción novelística. Le parecía muy temprano y a la vez muy tarde para emprenderla. "Hago esfuerzos tenaces –confiesa [Ribeyro] el 27 de agosto de 1954– para no comenzar una novela. Me agoto levantando y derribando objeciones. Todavía es temprano, me digo, no hay que apresurarse. Hace años, sin embargo, que me digo lo mismo". Luego refutándose a sí mismo menciona el caso, muy reciente entonces, de Françoise Sagan, una chica que a los 18 años había publicado una "novela maestra", según el propio escritor peruano.[7]

En esta faceta de cuestionamientos, Ribeyro se fijaba en los modelos literarios que tenía a su alrededor: Ricardo Palma, los costumbristas y los criollistas. Eran insuficientes en comparación con los que tenían los franceses: Stendhal, Balzac, Flaubert y Proust. Esto lo desanima. Además, confiesa: "Yo veo y siento la realidad en forma de cuento y sólo puedo expresarme de esa manera".[8]

Crónica de San Gabriel se publicó en Lima en 1960. Ese mismo año la novela, de venticuatro capítulos, se hizo acreedora del Premio Nacional de Novela. Con anterioridad Ribeyro había publicado *Los gallinazos sin*

---

5 Jorge Coaguila en su libro *El color de la tierra* escribe respecto al primer nombre que tuvo la novela: "El título original de la novela era *Crónica de un reino perdido*. En una carta de 1956, Ribeyro explica al crítico alemán Wolfgang A. Luchting que el nombre de 'crónica' proviene de la forma lineal del relato. El término 'reino' se inspira, en cambio, en la fisonomía de las haciendas peruanas, que constituyen verdaderos estados con vida autónoma, en guerra con sus vecinos, y sometidos a un régimen vertical y patriarcal. El vocablo 'perdido' posee, por último, tres acepciones: 1) lejano, difícil de encontrar; 2) extraviado para siempre, irrecuperable, y 3) corrompido". Coáguila, J. *El color de la tierra*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2005.

6 Gutiérrez, M. *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: San Marcos, 1999, 84.

7 *Ibíd.*, 85.

8 *Ibíd.*, 87.

plumas (1955) y *Cuentos de circunstancias* (1958). Asimismo, se había llevado al escenario su obra de teatro *Vida y pasión de Santiago el pajarero.*

El presente trabajo tiene como objetivo principal conocer, de manera general y escueta, el papel del narrador en la novela *Crónica de San Gabriel*: cuál es su punto de vista, su papel como relator y cómo logra relacionarse con los personajes. Antes de centrarnos en estos aspectos, nos detendremos brevemente en la trama o argumento de la novela:

Lucho, un adolescente limeño, decide pasar una estadía en la hacienda de sus tíos llamada San Gabriel, ubicada en la sierra norte de Perú. La novela empieza cuando Lucho viaja de Lima a Trujillo junto con su tío Felipe que lleva una vida vaga y libertina.

Al llegar a la hacienda, ubicada en la sierra trujillana, conoce a su prima Leticia, quien despierta en él un sentimiento de amor. Al mismo tiempo, Leticia mostrará arrogancia, inmadurez y cambios repentinos de carácter, produciendo confusión en el protagonista.

Sin embargo, la trama no se reduce sólo a este sentimiento, sino que Lucho encontrará, en aquel escenario andino, a una serie de personajes, cada uno con un papel peculiar, que crearán un "reino" de intrigas, misterios y sorpresas, situación que le permitirá al protagonista experimentar el cambio hacia la adultez.

En dicha hacienda los personajes se ven envueltos en distintas historias de las cuales el narrador-protagonista, Lucho, será un espectador. Entre ellas se pueden mencionar las relacionadas con un robo, un terremoto, un disparo, una bala perdida, el asesinato de un agrónomo, la huida de dos amantes, la depresión de un joven (Alfredo) primo de lucho; la revolución de unos indígenas oprimidos, la injusticia contra un indígena acusado de asesinato, los paseos de cacería, odios y rivalidades a causa de celos y venganza, la locura de un hombre, Jacinto que, sin embargo, parece ser el más coherente de todos los habitantes de San Gabriel; la situación de histeria de una joven, Leticia, y su arrogancia; el enamoramiento del protagonista, Lucho, etc.

Al final, el lector puede darse cuenta de que el relato se desarrolla tomando distintas direcciones. En el conjunto, se destaca claramente el protagonismo del narrador.

1. San Gabriel en los ojos de un forastero

La novela, según Bobes Naves, "es una obra literaria en la que se establece una relación entre un narrador y un narratario, figuras textualizadas de un autor y un lector, que son los sujetos de un proceso recursivo de

comunicación literaria".[9]

En la novela, el narrador es el elemento central del relato. Los demás componentes experimentan, de alguna manera, los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia.[10]

Debe quedar claro que el narrador no es el autor. El autor es aquel que crea el texto literario y firma en la portada del libro, mientras que el narrador es un ser de ficción que, por encargo del autor, organiza, regula y orienta el material narrativo para que el lector sea capaz de entender el mundo que, en la obra, se representa. Mientras el autor es uno y siempre el mismo, los narradores a los que puede acudir el autor para contar la historia, pueden ser diversos.

Por otro lado, así como, según Ortega y Gasset, cada persona tiene su propia forma de ver la realidad,[11] en cualquier obra narrativa ocurre lo mismo, cada narrador elige un punto de vista desde el cual ver o mirar la realidad que se construye. Henry James utilizó un símil, "la casa con infinitas ventanas que se abren sobre diferentes costados",[12] para explicarnos que la misma realidad puede ser contemplada de distintas maneras por el mismo observador o por varios observadores. Sin duda, hay infinidad de posibilidades, ángulos o perspectivas para tal propósito.

El término "punto de vista" -"ángulo desde donde [se] cuenta la historia: dentro/fuera, cerca/lejos, arriba/abajo, etc."[13]- aparece, por lo general, ligado a otros como "perspectiva" y "focalización". Varios autores anotan que estas palabras suelen referirse a lo mismo. Bal, por su parte, señala que la teoría de la narración ofrece varias etiquetas para el concepto "focalización": punto de vista o perspectiva narrativa. Igualmente, suelen emplearse: situación narrativa, el punto de vista narrativo, la forma narrativa, etc. Bal, que prefiere el término focalización al de perspectiva, se refiere a él como "las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se 've', lo que se percibe".[14]

En cualquier texto narrativo es importante preguntarnos no sólo por quién relata, por los canales de información que emplea, sino también desde

---

9 Bobes Naves, M del C. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998, 39.

10 *Cfr*. Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996, 105.

11 *Cfr. Ibíd.*, 123. Ortega y Gasset añade que "la divergencia de puntos de vista no implica error o falsedad en todos menos en uno -como sostenía mayoritariamente la epistemología tradicional: la verdad es o no es- sino el acercamiento al mundo desde perspectivas diferentes" ("La doctrina del punto de vista". *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 102-103).

12 Garrido Domínguez, A. *Op. cit.*, 124.

13 Kohan, S. A. *Crear una novela*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, 65.

14 Bal, M. *Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología)*. 4a. ed. Madrid: Cátedra, 1995, 108.

qué posición lo hace, cómo enfoca la narración, hacia qué y dónde dirige su punto de vista. En todo relato, pues, existe un focalizador (el sujeto de la focalización) y un objeto focalizado. El primero "constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula o fuera de él".[15] Los objetos focalizados no siempre son personas, pueden ser paisajes, animales, etc. De acuerdo con esto, los relatos pueden tener: focalización cero, focalización interna o externa.[16]

En el relato de *Crónica de San Gabriel,* predomina la focalización interna. Ribeyro recurre a un narrador, Lucho, para contarnos la historia. Pero este narrador es un Lucho adulto que vuelve, por medio de la evocación, a su adolescencia. El Lucho adolescente es el protagonista.

Lo que ocurre en la novela es que el narrador, Lucho adulto, ubica el punto de observación dentro de un personaje; es decir, en Lucho adolescente, que es él mismo, pero en otro período de su vida. Con él se desplaza en toda la historia. El propósito es mostrarnos cómo percibe el mundo que le rodea, la hacienda San Gabriel, tal como lo ven sus ojos. Su función de perceptor, además, lo lleva al descubrimiento de una parte de los misterios que se guardan allí. Anota Efraín Kristal al respecto: "[...] el protagonista se interesa por descubrir los misterios de su familia, pero también descubre otras historias sin quererlo, como los detalles de las relaciones ilícitas de su tío".[17]

El narrador en la novela observa el mundo y respeta las normas establecidas en ese mundo: "Observa su mundo sabiendo que no lo puede determinar, haciendo observaciones subjetivas basadas en lo único para él tangible, la realidad del mundo exterior".[18] A pesar de hacer este tipo de reflexiones, no logra comprender el mundo narrado.

Porque sólo percibe lo exterior justifica que no pueda penetrar en el interior de los personajes ni siquiera visionar un futuro para ellos. Es como si estuviera haciendo una "copia ojostática" de la realidad de San Gabriel, copia que difícilmente puede interpretar.

A pesar de mostrarse como un espectador, es importante aclarar, que no está preparado para enfrentarse a la realidad de San Gabriel. Sus hábitos de percepción quedarán afectados por su condición de "extranjero":

---

15 *Ibíd.*, 110.

16 *Cfr.* Garrido Domínguez, A. *Op. cit.*, 134-149.

17 Kristal, E. "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro". En Márquez, I. P. y C. Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: PUCP, 1996, 135-136.

18 *Ibíd.*, 130.

ser limeño lo limita y le dificulta integrarse en dicho espacio. Es un forastero que pertenece a la ciudad y está de paso por la vida rural:

> En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos. Yo, que había pasado la mayor parte de mi vida en las tres piezas de una quinta, sin ver otro rostro que el de mi madre ni otra vegetación que el empapelado del comedor, me sentí de inmediato inmerso en una atmósfera disolvente. Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte. En San Gabriel vivía derramado, extrañamente confundido con la dimensión de la tierra. Cada tarde, al regresar de mis andanzas, debía hacer un esfuerzo para reconstruirme en torno a mi conciencia, pero no podía evitar que muchas de mis pisadas, de mis hallazgos, quedaran ahí, perdidos en el tiempo, sin haber sido rescatados por mi memoria. (*CdSG.*, 15)

El narrador, por ello, tiene una actitud neutral ante lo que percibe: no se aleja de lo que cuenta, pero tampoco se compromete. El escepticismo, de una u otra manera, también se hace presente en el narrador. Hay, por ejemplo, varias interrogantes que no responde explícitamente: ¿Leticia realmente estaba enamorada de Lucho? ¿Quién es el responsable de su embarazo: Tuset, Felipe o el protagonista? Para el lector esto resulta un enigma, realmente un misterio. En sí, es difícil determinar la verdad ante tantos argumentos dados.

2. La imagen de un adolescente reflejada en diferentes espejos

Lucho se inició en el hábito de observar y espiar en Lima. A San Gabriel llevó sus hábitos ya formados en su rutina en la capital, especialmente en tiempos de vacaciones. Antes de partir a Trujillo señalaba: "Mi ocupación favorita era recostarme en todas las paredes, caer despatarrado en todos los sillones, pensando en cosas absurdas, como por ejemplo, en la cara que tendría mi tía Herminia si se pelara un poco. Otras veces me subía a la azotea y me entretenía en perseguir a los gatos techeros o en espiar las intimidades del vecindario" (*CdSG.*, 7).

En San Gabriel estos comportamientos se fueron intensificando. Cada personaje estaba siempre entre los ojos de Lucho. Sin embargo, esta actitud quedará descubierta en algún momento. Su primo Alfredo, por ejemplo, lo encarará de esta manera:

> Alfredo quedó pensativo, dilatando al respirar su frágil nariz.
>
> –¡Tú quieres saberlo todo! –replicó–. Tú eres un espía, como Ollanta. Estás todo el tiempo mirando a los demás... ¿Qué hacías la otra noche en el corredor?
>
> –Estaba siguiendo a Felipe.

Alfredo se levantó. Su palidez se había acentuado. (*CdSG.*, 129)

El descubrimiento de ese "espía" que, con mucha discreción disimulaba el protagonista, por el contrario no limitará su actitud. Lo hará aparecer con más fuerza, como si fuera un detective policial. Así, pone en evidencia también a su primo Alfredo, quien, para fugarse a Trujillo, había robado dinero a Leonardo:

> -¿Y de la plata?
>
> -¿De qué plata?
>
> -No te hagas el zonzo. De la plata que sacaste una vez del escritorio. ¿De qué ibas a vivir entonces cuando te escaparas? Tú tenías todo un plan bien pensado.
>
> -Se la devolveré.
>
> Al decir esto se levantó y quedó mirando con atención los tejados de la casa como para darme a entender que nuestra conversación había terminado. (*CdSG.*, 129-130)

Las acciones de los personajes irán transformando la visión de Lucho. Descubrir a cada uno de ellos va a significar descubrirse también a sí mismo:

> [...] la presencia de tantas gentes extrañas me daba la ilusión de multiplicarme en otros tantos espejos. Mi tío Leonardo había convertido la hacienda en un albergue público y la vida rural en una feria perpetua [...] Así, pues, el contacto con cada nuevo habitante significaba para mí, al mismo tiempo que el descubrimiento de una nueva persona, negociaciones entabladas con una nueva parte de mí mismo. Todo me conducía a la diversidad. Entre tanto tumulto traté de encontrar no solamente los pasajes, sino las personas con las cuales tuviera alguna afinidad. (*CdSG.*, 15)

Su relación con los personajes estará determinada, al mismo tiempo, por distintas fuerzas actanciales que mueven la acción: depresión, infidelidad, intriga, soledad, violencia, alcoholismo, amor, deseo, temor, celos, caprichos, poder, venganza, desprecio, etc. Se crea así un relato con numerosos acontecimientos inusitados que, al mismo tiempo, logran enriquecerlo.

Un personaje peculiar es Leticia, hija de Leonardo, hacendado principal de San Gabriel. Su relación con el narrador marca una pauta en la historia: la del enamoramiento y la educación sentimental. Leticia es un personaje complejo, además de provocar amor y deseos en el protagonista, generará desprecio. Su inestabilidad de carácter y su histeria la convierten en un ser despreciable tanto que hasta el lector puede llegar a "odiarla". Su conducta cambiante despista a Lucho y le impide comprender cabalmente

su personalidad: "Pronto se aburrió de esta conducta [se refiere a Leticia]. Como nadie tomaba en serio sus aspavientos, cambió de proceder. Se volvió generosa" (*CdSG.*, 157). En este otro pasaje, ella desconcierta de igual modo al protagonista. La acción imprime, además, sorpresa al relato:

> Al encontrarse a solas conmigo, Leticia colgó la guitarra y salió a la enramada, su carabina en la mano.
>
> –¿Adónde vas? –Le pregunté.
>
> –¡Qué te importa!
>
> Cerca de la casa había un centenar de eucaliptos que formaban un reducto espeso.
>
> –No me sigas –dijo Leticia, volviéndose hacia mí.
>
> A pesar de ello la alcancé.
>
> –Quiero decirte una cosa –comencé.
>
> –Tú siempre dices cosas aburridas o estúpidas.
>
> –He venido expresamente de la mina para hacer las paces contigo.
>
> –¿Y por qué las paces? Nosotros no estamos peleados.
>
> –A veces me parece que sí... A veces me parece que me odiaras.
>
> Leticia se echó a reír con tanta desenvoltura que me desarmó.
>
> –¡Qué iluso eres! Yo no tengo tiempo para odiar a nadie [...]
>
> –Allí está –susurró, y me señaló a Tuset que, recostado contra un árbol, el sombrero sobre la frente, roncaba con placidez. Durante largo rato lo contempló con esa expresión petulante que ponía en sus labios casi una palabra de insulto.
>
> –Me ha provocado hacer una cosa –murmuró de pronto–. Me ha provocado dispararle un perdigón.
>
> –¿Estás loca?
>
> –No –respondió levantando la carabina–. Yo siempre hablo en serio. Lo voy a despertar de un tiro.
>
> Yo quedé paralizado: el gesto con que Leticia se encaraba la carabina era igualmente fiero, igualmente incontenible. (*CdSG.*, 100)

Sin duda, Leticia es uno de los mejores seres creados por Ribeyro para esta historia. Por otro lado, está Felipe. Se trata de un libertino, cuyas pasiones se centran en el licor y las mujeres. Es al mismo tiempo el tutor de Lucho. La crítica ha señalado que es Felipe el encargado de iniciarlo en la vida adulta. Sin embargo, tal como ocurre en el relato, parece no ser el formador adecuado para el adolescente.

Si bien, en un inicio, Felipe, quien a los catorce años se escapó a Estados Unidos donde pasó toda su juventud, desempeñando distintos oficios y aprendiendo de la vida, significaba para Lucho un guía, un compañero de camino y modelo de comportamiento adulto, esta imagen cambiará en el transcurso de la novela.

> Las bromas de Felipe me resultaban cada vez más desalentadoras. Yo admiraba su generosidad, su coraje, pero no le perdonaba el tono mordaz, el poco respeto que mostraba por los sentimientos ajenos. Las palabras amor, mujer, hogar, religión –que eran para mí palabras enormes– tomaban siempre en sus labios un tonillo despreciativo que las volvía ridículas. (*CdSG.*, 40)

Elmore, al respecto, señala:

> El vínculo entre un mentor adulto y un discípulo adolescente evoca, por analogía, la relación entre el gaucho Sombra y Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra*, pero en *Crónica de San Gabriel* el curso de los acontecimientos disipa el influjo del tutor sobre su protegido. De hecho, la maduración del protagonista le exige apartarse efectiva e ideológicamente de una tutela que aparece cada vez más espuria y degradada.[19]

Junto a ellos, hay otro personaje central. Se trata de la hacienda San Gabriel que está a punto de ser hipotecada. El principal responsable es su dueño: Leonardo, tío de Lucho y marido infiel. Pero San Gabriel no sólo sucumbe económica, sino también moralmente.

> Desde su llegada, Lucho era advertido por Jacinto (Pishtaco), el hombre de la mandolina, sobre lo que realmente pasaba en San Gabriel: "Hay muchas cosas que tú tienes que saber. Para ti seremos todavía un poco salvajes. San Gabriel no es una casa como tú crees, ni un pueblo. Es una selva [...]" (*CdSG.*, 16)

Más adelante, Jacinto, refiriéndose a Daniel, el contador de la hacienda y esposo de la "gringa", afirmaba:

> –Ese Daniel hace de todo –me explicó Jacinto– Entre otras cosas engancha peones para la cosecha y cobra a tanto por cabeza. Además, le pega duro a su mujer.
>
> –¿Y por qué le pega?
>
> –¡Qué sé yo! Aquí el pez grande se come al chico. Los débiles no tienen derecho a vivir. (*CdSG.*, 19)

La injusticia era también otro "habitante" que rondaba San Gabriel.

---

[19] Elmore, P. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP y Fondo de Cultura Económica, 2002, 78-79.

El indio Seferino Trigo fue una de sus víctimas. Resulta que habían matado al ingeniero agrónomo Gonzales. Para Lucho era el primer encuentro con la muerte súbita, violenta e injusta. La muerte le era imperdonable. Este ingeniero había arribado a San Gabriel para solucionar un conflicto entre una comunidad indígena y un propietario (don Evaristo), pero la muerte lo sorprendió. Supuestamente el autor del crimen era el hacendado Evaristo, aunque nadie se atrevía a denunciarlo. Sin embargo, tenía que existir un culpable. Los guardias mestizos, que odiaban a los indígenas y temían a los hacendados, no dudaron en culpar injustamente a un indio sordomudo e indefenso: Seferino Trigo.

Lucho expresa, de esta manera, su estupor cuando observa al acusado en el calabozo:

> El detenido, que se había agachado hasta quedar en cuclillas, resollaba como un animal acosado. Agitando los brazos, comenzó a gruñir señalando a los guardias. Con sus manos enormes se golpeaba el pecho y movía la cabeza haciendo un gesto negativo [...] Yo quedé un rato contemplando por la rendija el ojo del delincuente. Era un ojo irritado y terrible que me llenó de estupor, porque me pareció que por él miraba, no una persona, sino una multitud de gente desesperada. (*CdSG.*, 61-62)

Sin embargo, nadie se atrevía a defenderlo, ni siquiera Lucho, pues entre él y los indios había una distancia que los separaba: indiscutiblemente y no por elección estaba entre uno de los bandos.

En el capítulo «Los desvelados» queda clara la postura del adolescente sobre con quién realmente se encontraba. Esto es lo que cuenta, mientras una turba de indios decide violentar la casa de la hacienda en protesta por los maltratos que recibían en las minas:

> Durante el curso de la contienda –en la cual me abstuve de intervenir por temor, no por imparcialidad– me había aterrado la idea de que los revoltosos pudieran imponerse. Apenas osaba imaginar lo que entonces hubiera sucedido. Leonardo decía que todos hubiéramos sido degollados. Yo había deseado vivamente el triunfo de la gente de la hacienda y no sin cierta perversidad vi caer a Parián abatido por los golpes de Felipe. Después de todo, era la suerte de las personas con quienes convivía, de quienes me trataban como uno de los suyos, la que se jugaba en ese momento. Era mi propia suerte y por eso el resultado me aliviaba, sin bien no lograba enardecerme. (*CdSG.*, 111-112)

Si bien Lucho pertenecía a uno de los bandos y, en cierta manera, se hallaba comprometido con San Gabriel por habitar allí, esto no determinará del todo su integración a la hacienda, pues seguía siendo un forastero que estaba de paso por el lugar. Luis Loayza confirma esta postura. Lucho sigue siendo "un forastero y, aunque esté del lado de los patrones de San Gabriel,

no llega a ser uno de ellos".[20]

El terremoto que ocurrirá en la historia le permitirá a Lucho darse cuenta de que se encuentra en un lugar arruinado, cuyo desmoronamiento económico y moral empieza a ser evidente. Asimismo, nos sirve para confirmar, una vez más, que todavía Lucho no está del todo ambientado a San Gabriel como sí ocurre con Felipe, Leonardo y Jacinto, quienes, a diferencia del adolescente, percibieron la inminencia del terremoto antes de que ocurriera: "La sacudida no duró probablemente un minuto, pero este tiempo me pareció ajeno a toda medida, sin principio ni fin, y capaz de contener, como el tiempo de la pesadilla, multitud de destinos sucesivos" (*CdSG.*, 151).

Si bien los habitantes de San Gabriel sintieron la necesidad de estar unidos durante el sismo por temor y pánico, esto no cambiará la incomunicación, las diferencias y la desintegración existentes en la hacienda. Tan pronto termina el terremoto, todo vuelve a "la normalidad":

> Los comentarios estallaron simultáneamente. Hablábamos al mismo tiempo, perdida la noción de las jerarquías. Lo que decíamos, sin embargo, no tenía sentido porque el sismo parecía haber remecido nuestras conciencias, haber alborotado nuestro mundo interior y nosotros salíamos a manotazos en medio de palabras arruinadas. Alguien pudo mencionar el nombre de Felipe y volvimos a quedar mudos, mirando el corredor. (*CdSG.*, 152)

Tanto Lucho como los otros habitantes de la hacienda desean escapar del contexto del cual provienen. Mientras Lucho ha escapado de Lima, el resto desea huir de San Gabriel. Luis Loayza sobre esto ha escrito: "La sierra representa para el costeño lo que Lima para los serranos".[21]

Hay una atmósfera asfixiante en San Gabriel, producto de la crisis allí existente. Se trata pues de un dinamismo en decadencia de sus habitantes: todos cambian, evolucionan, se transforman, pero para mal. Ya nadie quiere habitar ahí. Alfredo, por ejemplo, se encuentra, además de inseguro y confundido, deprimido y tiene ganas de suicidarse: "Yo nunca he ido al mar –decía–. En Trujillo lo vi una vez de lejos. Pero me gustaría saber nadar y meterme adentro, tan adentro que nadie pueda ver y piensen todos que me he ido al fondo, junto a los ahogados" (CdSG., 23). Al final, Lucho también termina huyendo del lugar.

3. La historia en la "contabilidad" de un narrador

La condición de Lucho como narrador queda sustentada, en cierta

---

[20] Loayza, L. *"Regreso a San Gabriel"*. En Marquez, I. P. y C. Ferreira (eds.) Op. cit. 201.
[21] Ibíd., 197.

manera, por la figura de contador de la hacienda San Gabriel:

> Quiero hablar contigo –dijo [Leonardo a Lucho], sin interrumpir su trabajo–. He pensado que me puedes ser útil en la hacienda. La partida de Daniel me ha dejado sin contador. ¿Quieres encargarte de las cuentas de la cosecha? Hay miles de papeles que necesito ordenar. Naturalmente que te pagaré un sueldo [...]
>
> A pesar de mi larga residencia en San Gabriel yo continuaba siendo un ciudadano perdido en los potreros, que no sabía diferenciar la cebada del trigo y que veía sólo paisajes donde los demás reconocían la metamorfosis de una fuerza maternal. (*CdSG.*, 119)

La figura de "contador" que aparece aquí –la del que lleva los números o las cuentas de la hacienda–, puede tener otra connotación: la del "contador de las historias de San Gabriel", papel que se reducía a la mera transmisión de lo observado. El mismo narrador confiesa esto en "Preparativos":

> Mi papel se reducía al de un espectador complaciente que parecía encontrar un placer reposado en la contemplación del trabajo ajeno. Sólo en muy contadas ocasiones, cuando se trataba de realizar una tarea mecánica, era solicitado mi socorro. Yo me sentía bien en aquel lugar, comenzaba a comprender toda la majestad que tienen las cocinas de provincia en el dominio de la leyenda, su piso de tierra, sus espesos aromas, sus paredes ennegrecidas por cientos de años de uso, el crepitar de su fuego en las gruesas hornillas. Mi curiosidad encontraba, además, en aquel lugar, un campo fecundo para la observación. (*CdSG.*, 130-131)

El narrador, en relación con lo observado, no logra hacer interpretaciones objetivas, aunque sí reflexiona subjetivamente sobre ese mundo, como ya se ha expuesto anteriormente, pues las reglas establecidas en San Gabriel no pueden ser cambiadas. Además, cualquier comprensión objetiva de aquella realidad le estaba impedida por la transformación inesperada de los miembros de la hacienda, cambios que ciertamente terminan confundiéndolo.

Sin duda, estos virajes darán lugar a acontecimientos inesperados y a capítulos cuyos finales estarán cargados de suspenso, dada la intriga y el misterio con que son narradas las acciones.

> Esa riqueza de acontecimientos inusitados le permite a Miguel Gutiérrez señalar el parentesco de la novela con las ficciones de aventuras y apuntar, con razón, que el gusto por la intriga revelado por el escritor [se refiere a Ribyero] iba a contrapelo de las preferencias dominantes a principios de los 60, cuando los módulos estéticos de mayor prestigio provenían del experimentalismo moderno encarnado en las ficciones de Joyce, Woolf o Faulkner.[22]

---

[22] Elmore, P. *Op. cit.*, 74.

El narrador de *Crónica de San Gabriel* aprehende, pues, su mundo observando, aunque –como se viene diciendo– no logra entender lo narrado. Característica constante no sólo de las novelas, sino también de los cuentos de Ribeyro.

La actitud "impresionista" del narrador ante lo observado, de igual manera, es notoria. Los hechos le afectan y, de una u otra manera, van configurando su proceso de crecimiento y cambio hacia la adultez. En el capítulo "El retorno del agrónomo", por ejemplo, Lucho queda afectado por el asesinato del ingeniero Gonzales, pues este acontecimiento significaba para él su primer contacto con la muerte súbita, como se repite.

Como locutor, el narrador aparece en primera persona, lo que le imprime subjetividad a la narración. Dependiendo de si el narrador está dentro o fuera del relato, podemos encontrarnos frente a un narrador homodiegético, que aparece como un personaje dentro de la historia. Una variante de éste es el narrador autodiegético o autobiográfico que cumple el rol de protagonista de los acontecimientos que se están narrando, tal como ocurre precisamente en *Crónica de San Gabriel*. Igualmente, estamos ante un nivel narrativo intradiegético: una historia, la que descubre en San Gabriel el personaje, se encuentra dentro de otra, la historia del descubrimiento de la historia. El narrador protagonista está dentro de la acción contada.

Se ha identificado, asimismo, que la voz del narrador se vale de un estilo directo regido, de psiconarraciones, monólogos. Aquí enumeramos un ejemplo de una psiconarración y discurso disperso en la narrativa personal de esta novela:

> Cuando a mediodía regresé vi a la entrada de un socavón un espectáculo que me heló la sangre: uno de los peones se había volado la mano izquierda y la mitad del antebrazo con un cartucho de dinamita. Sobre los ojos le faltaba un pedazo de frontal. La sangre manaba como de un surtidor. Sus compañeros trataban inútilmente de contener la hemorragia. Al verme quedaron silenciosos, mirándome fríamente. Yo tuve miedo: me pareció leer en sus miradas una inculpación. (*CdSG.*, 84)

En este fragmento, el narrador cuenta lo que ven sus ojos, pero ante lo narrado su mundo interior queda impresionado debido al alejamiento temporal entre el momento actual y el momento de la psiconarración. Cabe agregar, de igual modo, la presencia de otros recursos narrativos como elipsis, escenas, retratos, digresiones. El autor, por ejemplo, comienza la novela volviendo al pasado, hace una analepsis y a la vez una digresión:

> Las ciudades, como las personas o las casas, tienen un color particular, muchas veces una pestilencia. Mientras recorría las calles rectas de Trujillo, me sentía envuelto por una transpiración secreta que emanaba

> no se sabía de dónde, quizá de los zaguanes, de los sótanos condenados o de las alcantarillas. Una presencia olfativa me acercaba y me recordaba a cada paso mi condición de forastero, de hijo de tierra extraña. Yo andaba a manotazos bajo el duro sol y los balcones morunos, recordando que en Lima, años atrás, cuando iba a las calles del centro, había sentido también el olor de la ciudad. Lima, decían las viejas, olía a ropa guardada. Para mí olió siempre a baptisterio, a beata de pañolón, a sacristán ventrudo y polvoriento. Pero Trujillo olía a otra cosa. Era un olor amarillo, en todo caso, un olor que tenía algo que ver con las yemas de huevo, los helados imperial o ese sol ambarino que penetraba todos los objetos. (*CdSG.*, 7)

En cuanto a la combinación de secuencias narrativas en esta novela, podemos decir que estamos frente a un relato lineal. El narrador inicia su historia volviendo al pasado, a una parte de su adolescencia: el viaje de Lima a San Gabriel, mientras que la finaliza con su retorno a la capital peruana. "Gracias a la linealidad estricta de la novela, la cronología de las peripecias y el orden mismo del relato coinciden, haciendo así que el trayecto de ida inaugure *Crónica de San Gabriel* mientras que el de vuelta la cierre [...]",[23] señala Elmore.

Cabe añadir que la duración de la historia, como explica el autor antes mencionado, "no depende de límites externos –el año lectivo, por ejemplo–, sino de la coherencia de un proceso interno de metamorfosis [transformación] moral y sicológica".[24] Es decir, del proceso de transformación que van teniendo el protagonista y los habitantes de la hacienda, sobre todo, en ese proceso relacionado con el desmoronamiento económico y moral de la clase hacendada.

Es preciso, por otro lado, comentar un detalle que advierte Pérez Esáin. Se trata de la dislocación que introduce la presencia del autor textual en el relato. Mientras el narrador parece estar más interesado en dar a conocer su relación con Leticia y en analizar su extraño comportamiento, el autor textual quiere que nos enteremos de la decadencia existente en San Gabriel y de toda una clase social de los Andes peruanos, la de los hacendados. Sólo cuando Lucho se compromete a renunciar a su prima, la ame o no, los intereses del autor textual y del narrador coincidirán, y a partir de ahí el informe de la decadencia ya indicada se dará solidariamente entre ambas partes.[25]

La novela, en líneas generales, deja abiertas muchas posibilidades

---

[23] *Ibíd.*, 79.

[24] *Ibíd.*, 73.

[25] *Cfr.* Pérez Esáin, C. *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro.* Pamplona: EUNSA, 2006, 141-143.

de interpretación. El mismo Ribeyro, en el prólogo de la novela, comenta que los críticos han encontrado para ella diversos significados, entre los que menciona: el testimonio sobre la decadencia del latifundio en la sierra de Perú, una novela de educación, de aprendizaje, o madurez (el paso de la adolescencia a la adultez), una historia de amor, la descripción de un caso clínico de histeria en relación con Leticia. Textualmente añade: "Una obra críptica en la cual el autor ha escamoteado algunos datos para que el lector descubra por su cuenta una segunda obra"(*CdSG.*, 6).

Al respecto, Luis Loayza grafica en el viaje del personaje central a San Gabriel la ruptura entre la sociedad costeña y la andina de Perú de 1940. El distanciamiento geográfico y los contrastes entre estas sociedades representan para él uno de los temas centrales de la novela que ha identificado como "la sucesión de horizontes no integrados": Lima y la provincia, la ciudad y el campo, la costa y la sierra, la cultura y la naturaleza, Lucho y los habitantes de San Gabriel, etc. Desde luego, diferencias que aún pueden identificarse en nuestro contexto actual con facilidad. Loayza explica esto de la siguiente manera:

> [...] uno de los temas de la Crónica de San Gabriel es la sucesión de horizontes no integrados: San Gabriel, Santiago, Trujillo, Lima. La serie no termina aquí: después de San Gabriel está la mina, que depende de la hacienda y, aún más lejos, Los Naranjos, las tierras de la madre de Lola, donde ni siquiera llegan visitantes. Al extremo opuesto, aunque la mayoría de los personajes apenas puedan imaginarlo, se halla el otro mundo, superior a Lima: el narrador alude a la Segunda Guerra Mundial, cuyo fin inminente determina una baja de los precios del tungsteno; la mujer de don Evaristo, el hacendado rico, se jacta de que sus hijos, que hablan inglés, irán a estudiar a los Estados Unidos. Todos estos lugares, desde el último fundo peruano hasta los países extranjeros donde se dirigen las exportaciones, son no solamente los polos en los que transcurre o hacia los cuales tiende la vida de los habitantes de San Gabriel, sino también los centros ascendentes de la explotación, los centros descendentes del dominio económico, cultural y hasta policial, llegando el caso. Este es el marco de la *Crónica*..., que también es una novela política o que al menos admite una lectura política.[26]

En la novela se mezcla lo ficcional con lo verosímil. El mundo creado por el autor en la novela y el mundo real tienen cierta relación. El mismo Ribeyro asegura que fueron las vacaciones que pasó en una hacienda andina de Perú las que lo inspiraron a realizar esta aventura novelística: "Abrí entonces un cuaderno y empecé a escribir lo primero que me vino a

---

[26] Loayza, L. "Regreso a San Gabriel", 193.

la cabeza, el recuerdo de las vacaciones que pasé en una hacienda andina cuando tenía catorce o quince años" (*CdSG.*, 5).

No obstante, ante cualquier interpretación, es preciso aclarar que no se trata de una novela indigenista. Si bien el narrador en una parte del relato menciona la violencia y ciertas injusticias cometidas contra la clase indígena, estos hechos no constituyen los ejes centrales de la novela. "En San Gabriel se repiten, con algo de caricatura, las formas limeñas de sociabilidad, pero todo esfuerzo por adueñarse de la cultura venida de afuera (técnicas, lectura), está condenado al fracaso".[27] Esta cita de Loayza parece dejar clara la tendencia de Ribeyro hacia la novela urbana, característica de la generación del 50 a la cual también pertenece.

Finalmente, después de haber hablado sobre Lucho como perceptor y transmisor, funciones principales que cumple el narrador en la novela, aprovecho la oportunidad para leer algunas palabras de Ribeyro, al celebrar 10 años de su muerte, dejadas en una nota de su diario con fecha 11 de mayo de 1975, que sin duda dan fe de su vocación de escritor:

> Cuando no estoy frente a mi máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insoportable. Que lo que haga tenga valor o no es secundario. Lo importante es que escribir es mi manera de ser, que nada reemplazará. Cuando imagino una vida afortunada, millonaria, veo siempre el lugar donde pueda seguir escribiendo. Si no fuera necesario comer, dormir, trabajar, no abandonaría este sitio, donde nada me incomoda, donde gozo del más completo albedrío, donde soy dueño del mundo, de mi mundo, sus fabulaciones, hazañas, torpezas, locuras, el mundo irreal de la creación, al lado del cual no hay nada comparable.[28]

BIBLIOGRAFÍA

ARANA FREIRE, Elsa y Miguel Enesco. "Individualista feroz y... anacrónico". En Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos y ensayos*. Lima: PUCP, 2004.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología)*. 4a. ed. Madrid: Cátedra, 1995.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

COAGUILA, Jorge. *El color de la tierra*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2005.

[27] *Ibíd.*, 196.

[28] Cit. Esteban, Á. *Op. cit.*, 25.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP y Fondo de Cultura Económica, 2002.

ESTEBAN, Ángel. "Introducción". En Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos: antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.

GUTIÉRREZ, Miguel. *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: San Marcos, 1999.

KOHAN, Silvia Adela. *Crear una novela*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

KRISTAL, Efraín. "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro". En Márquez, Ismael P. y César Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1996.

LOAYZA, Luis. "Regreso a San Gabriel". En Márquez, Ismael P. y César Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1996.

MÁRQUEZ, Ismael P. y César Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1923.

PÉREZ ESÁIN, Crisanto. *Los trazos en el espejo. Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Pamplona: EUNSA, 2006.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos: antología*. Ángel Esteban (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 1998.

————. *Crónica de San Gabriel*. Lima: Peisa, 2001.

————. *Cuentos y ensayos*. Lima: PUCP, 2004.

Cuadernos de Humanidades 15 (159-169)

LUDO TÓTEM: UN GENIECILLO NADA DOMINICAL

JANET PARRA
Universidad de Piura

"En cada una de las letras que escribo está enhebrado
el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida,
que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra".
Julio Ramón Ribeyro

Ribeyro escribió tres novelas: *Crónica de San Gabriel*, *Los geniecillos dominicales* y *Cambio de Guardia*. La segunda, Los geniecillos dominicales, fue publicada en 1965, escrita cuando él tenía entre 30 y 36 años de edad, tal vez por eso se nota una clara diferencia con la primera.

¿Cómo nace su título? Anecdóticamente, cuenta que tenía otro desde hacía varios años esperando por una trama que encajara con él; sin embargo, tiempo después empezó con la redacción de esta novela aunque no se animó a ponerle el título ya pensado.[1]

Los geniecillos dominicales trata de las aventuras que vive día a día Ludo Tótem, personaje principal de la novela, desde el 31 de diciembre de 1951 hasta el 28 de julio de 1952. La novela describe esos siete meses de su vida y su descenso a un mundo marginal.[2]

Ludo Tótem es el hijo mayor de una familia de clase media que, a raíz de la muerte del padre va decayendo económica y moralmente. Él está a punto de terminar su carrera de Derecho en la Universidad Católica, aunque frecuenta la de San Marcos, de la que fue rector un antepasado suyo, Melchor Tótem, para visitar a algunos amigos. Trabaja en un estudio de abogados desde hace tres años, el estudio donde trabajó su padre y que heredó tras su muerte. Tiene un hermano, Armando, que tiene una visión distinta de la

---

1 Se trata de *El amor, el desorden y el sueño.*

2 Elmore, P. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro.* Lima: PUCP y Fondo de Cultura Económica, 2002, 162.

vida, espera tranquilamente en su cama el nuevo día sin ningún plan y su única afición es el ajedrez.

El 31 de diciembre de 1951, día en que empieza la narración, es cuando él decide terminar con su vida rutinaria, renuncia a ese puesto que ha ocupado durante tres años. Es el primer escalón de todo su descenso personal y moral. Este día, después de haber hecho los preparativos para la noche, regresa a casa "con doble depresión del día que termina y el año que se acaba".[3]

Empecemos por descifrar los posibles significados del nombre de nuestro personaje principal. En primer lugar, "ludo" hace referencia al juego, y este personaje no avizora un futuro cercano, siempre está deambulando por los distritos marginales y no tan marginales de Lima, esos distritos populosos y famosos por su activa vida nocturna, como el caso de La Victoria, Surquillo o balnearios como La Herradura o "El Hondo", lugares que para él son "el paraíso de la mediocridad". "Tótem", según el DRAE, es "un objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor". ¿Cuál es el emblema de Ludo Tótem? Ludo proviene de una familia de clase media, su bisabuelo ha sido rector de la Universidad de San Marcos: "Entraron por la puerta que daba al patio de Derecho. Sin quererlo, Ludo levantó la mirada y pudo leer en el frontis del pórtico el nombre completo de su bisabuelo: 'José Armando Tótem fue rector de esta universidad de 1856 a 1864. Bajo su rectorado se refaccionó este local'" (*LGd.*, 100). Luego, su padre, un hombre muy querido y recordado hasta por sus empleados. En una ocasión en que Ludo se quedó sin monedas para pagar la cuenta en una cantina, varios hombres lo reconocieron, entre ellos un antiguo chofer de su padre quien salió a su encuentro para pagársela porque recordaba que su padre había sido un gran hombre, con estas palabras:

> "Tuve el honor de servir a su señor padre". ¿Por qué se le respetaba? Nadie quería dejarle pagar. "Doctor en leyes", decía alguien. "Familia de caballeros. Yo lo puedo garantizar". (LGd., 190)

Ludo tiene ganado un prestigio familiar, pero le cuesta mantenerlo, siente que nada es suyo; por el contrario, poco a poco va perdiendo más pertenencias y entre ellas su moral.

Suelen hacerse paralelismos entre la vida de Julio Ramón Ribeyro y la de sus personajes y en esta novela claramente se nota la relación entre él

---

[3] Ribeyro, J. R. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Peisa y El Comercio, 2002, 4. A partir de ahora, todas las citas de esta obra se realizarán en el texto (*LGd.*), con el número de página entre paréntesis, sobre la base de esta edición.

y Ludo.

> La identificación procede de su relación con todos sus ancestros, y en sí revela una reflexión sobre su propia identidad nominal. Julio Ramón es el nombre del escritor porque Julio Eduardo se llamaba su abuelo paterno, y Ramón su bisabuelo, el antaño rector de la Universidad de San Marcos. De esta forma su antepasado Melchor Ribeyro, aquel emigrante gallego que llegara a Lima para abrir una librería, será transformado en la novela en Ludo Melchor Tótem. Mientras, su hermano Juan Antonio, al pasar a ser Armando en la novela, arrastrará a su tatarabuelo al mismo nombre, pasando de ser Juan Antonio Ribeyro y Estada a Armando Tótem.[4]

La familia Tótem. no pertenece más a la burguesía limeña. El narrador nos comenta que la casa donde ahora vive el mejor amigo de Ludo, Pirulo, convertida ahora en un conjunto de departamentos que han pasado a ser alquilados, en algún momento perteneció al abuelo. Ahora, cada vez que Ludo llega allí, procura recorrer todas las habitaciones en busca de los recuerdos de su abuelo.

> Cada vez que Ludo entraba a esa casa se paseaba por sus enormes habitaciones empapeladas, husmeaba, tocaba los muebles, como siguiendo las trazas de una ruta ancestral. Pero la casa había sido dividida en varios departamentos y la familia de Pirulo ocupaba sólo un ala de lo que fue antaño una mansión. De este modo Ludo no podía reconstruir más que fragmentariamente los paseos de su abuelo y cuando tomaba té en el comedor se preguntaba si esa pieza no habría sido antiguamente algún vestíbulo, un dormitorio o quizás el bufete ahora profanado donde su abuelo redactó algún brillante alegato. (*LGd.*, 39)

Ludo piensa que cada generación de su familia ha ido perdiendo poco a poco una alcoba, un patio, en general propiedades de las que Ludo sólo conoce las fachadas, y es consciente de que poco a poco la situación irá empeorando hasta el punto de temer que sólo le quede una llave y cuatro paredes sin salida.

La personalidad de Ludo se ve claramente reflejada al inicio de la novela. Ludo Tótem renuncia a su trabajo en el estudio de abogados por razones poco lógicas para nosotros, pero que para él son argumentos más que necesarios para tomar una determinación como ésta, producto del hastío que siente y que crece, a pesar de la edad que tiene, tal vez 20 años. Es una interrogante que podremos descifrar poco a poco como el dibujo en la alfombra.

---

[4] Pérez Esáin, C. *Los trazos en el espejo. Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro.* Pamplona: EUNSA, 2006, 147.

> Porque hace calor, porque las máquinas de la oficina escriben, suman, restan y multiplican sin cesar, porque ha pasado en ómnibus durante tres años seguidos delante de esa casa horrible de la avenida Arequipa, durante cuatro años tres veces al día, es decir, tres mil seiscientas veces descontando los días feriados y las vacaciones, porque vio en la calle a ese viejo con la nariz tumefacta como una coliflor roja y a ese otro que en una esquina le metió el muñón en la cara pidiéndole un sol para comer, porque es 31 de diciembre en fin y está aburrido y con sed, por todo eso es que Ludo interrumpe el recurso de embargo que está redactando y lanza un gemido poderoso, como el que dan seguramente los ahorcados, los descuartizados. (LGd., 3)

Es el hastío de una vida que poco a poco se viene a menos. De haber pertenecido a la burguesía, ahora se ve enredado en una pobreza apremiante, desde la muerte de su padre, la madre viuda ha sido la que ha velado por la seguridad de él y de su hermano, nunca le ha obligado a trabajar, es una madre sobreprotectora, que además le sigue dando las propinas para atender sus gastos, él sólo ve en su trabajo una oportunidad para "ayudar" a su madre, a pesar de haber alcanzado mayoría de edad no piensa en una obligación a la que debe sentirse sometido,[5] él mismo no se considera un adulto, así lo manifiesta su propia conciencia, en la que parece que la fotografía de su padre le dice algo: "Has abandonado el trabajo, renuncias a la oficina donde pasé mi vida, te mofas de tu porvenir, te adhieres al mundo del desorden, privas a tu madre de una ayuda, aceleras la decadencia" (*LGd.*, 6).

Ludo estará aún más hastiado cuando empiece a sentir que esos tres años de trabajo en ese estudio de abogados ha sido un verdadero desperdicio de tiempo: "abandona para siempre la Gran Firma, donde ha sudado y bostezado tres años sucesivos en plena juventud" (*LGd.*, 3). Sólo entonces se da cuenta de que hay edificios dignos de ser admirados, de que alrededor hay vida, pero sus ojos se habían contagiado de la rutina, lo que no le permitía ver nada.

Una vez más, Ludo es consciente de que su vida ha cambiado, de que la decadencia económica va creciendo, y siente pena. Sin embargo, busca evadir todos estos pensamientos de la única forma que sabe hacerlo, yendo de aventura en aventura con sus amigos de la Universidad, aquellos que como él tan sólo piensan en un ahora, no en el mañana, que sueñan con alcanzar prestigio algún día, en llegar a ser exitosos con el mínimo esfuerzo. Cuando él y todo su grupo de amigos deciden involucrarse en el negocio de venta de insecticidas, Ludo y Pirulo deciden ir a su antiguo colegio, el de los Maristas, porque en un colegio grande siempre necesitarán insecticidas,

---

5 *Cfr.* I. P. Márquez y C. Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP, 1996, 184.

así que van a ver al director con quien sostienen una conversación no muy agradable, por la forma como termina, muestra de la inmadurez de Ludo. Al final de la conversación, Ludo Tótem termina acordándose de la vez en que pasaron por los salones de clases pidiendo dinero para sacar adelante la Infancia Misionera y, movido por un impulso revanchista, dio toda su propina de cumpleaños para conseguir que su aula no fuera la que menos dinero diera, así que terminará pidiéndole de regreso su dinero al director.

> –Vamos a ver, en siete años debéis haber hecho algo. Una de nuestras misiones es inculcaros la necesidad de tener una profesión, si carecéis de vocación religiosa. No os he visto en los almuerzos anuales de exalumnos.
>
> –Simplemente vendemos insecticidas.
>
> –Insecticidas. Diez años de instrucción para vender insecticidas. Sin duda se trata de algo muy grave. ¿Qué os ha pasado? (*LGd.*, 76)

Las lógicas reflexiones de los adultos no funcionan para él porque, al conseguirse ese trabajo de vendedor de insecticidas, no ha pensado en un trabajo seguro con el que va a prosperar, lo que quiere en este momento es subsistir, tener dinero para gastarlo en sus salidas nocturnas y de playa.

> «Insecticidas. ¿Qué sería de vosotros si no existieran insectos? ¿No habéis seguido ninguna carrera? Hay que dejar bien el nombre del colegio. Ustedes olvidan que son los portaestandartes del colegio Mariano.»
>
> Ludo se sintió herido en su orgullo: «Este año termino Derecho». Pirulo mintió: «y yo me recibo de doctor en Letras». El director dio por concluida su exploración nasal: «Peor aún, un abogado y un letrado. ¿Acaso el país no ofrece a la gente competente todas las oportunidades? Vosotros pertenecéis a hogares cristianos acomodados. En fin, si fuesen unos pobres diablos, unos analfabetos, sería comprensible. Vosotros no habéis partido de cero». Ludo lo interrumpió: «Conozco gente que ha partido de cero y que ahora tiene una casa en Miraflores y a sus tres hijos en un colegio decente. ¿A eso le llama usted tener éxito?» (*LGd.*, 76)

Ludo es el típico pesimista que no encuentra razón de ser a nada de lo que hace. Le frustra pensar en el para qué debe luchar, si al final no va a conseguir nada o, en el peor de los casos, si al conseguirlo seguirá teniendo las mismas necesidades porque no lo hará a tiempo.

> Había tal vez algo que fallaba. Ludo se daba cuenta una vez más que los días se averiaban entre sus manos, se deshacían, sin traerle un consuelo, una alegría duradera. Tarde tras tarde caía el sol tras el parapeto y cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosado, nacarado, lleno de promesas, pero siempre sobre un desayuno triste, una aventurilla fallida, una avidez insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros.

> Pirulo, la universidad, el ómnibus, una botella de cerveza, el alquiler, el gordo Blagenwild, la camisa planchada por su madre, el turbulento recuerdo de Segismundo con su «debes olvidarte de ti», las casas que crecían hasta los doce pisos, el sol, las fotografías, el tiempo. En medio de este desorden, sexos, deliciosamente femeninos, abiertos, siempre fugitivos. Y al anochecer, la cama, abriéndose como un libro de cuentas donde todo iba anotado al pasivo. (*LGd.*, 117)

Más aún, Ludo piensa que no hay orden lógico entre el éxito y la transparencia en el actuar porque ha caído tanto en tan poco tiempo y ha visto cómo otros han caído que simplemente para él no hay salvación, está condenado a caer más, frente a este razonamiento, el director le responderá:

> «El éxito no consiste en enriquecerse o volverse millonario. Muy lejos de mí pensar en eso. El éxito consiste en ocupar un lugar destacado en nuestra sociedad, gracias al esfuerzo, pero guardando la conciencia tranquila». Ludo aprovechó para atacar: «Es una contradicción. Usted que ha sido profesor de Lógica podrá darse cuenta: éxito y conciencia tranquila». Pirulo apelando a viejos recuerdos especiales, agregó: «Contradictio in terminis». El director se echó a reír: «¿Creéis entonces que el éxito es incompatible con la tranquilidad de la conciencia? Vamos, vamos, no exageréis. Los casos abundan. Mirad, ¿veis esa fotografía?» (*LGd.*, 77)

La fotografía era la de un general que trabajó en el colegio y que él reconoció porque su padre le contó que llegó a enfermar a raíz de que la agrupación política a la que pertenecía el general ganó unas elecciones. Así que Ludo heredó ese rencor, por eso no podía tratarse del mejor ejemplo.

Para Ludo Tótem, el éxito en un joven de veinte años se ve en que maneje un automóvil y tenga una novia oficial:

> «A los veinte años, un joven de Miraflores debía manejar su automóvil o el de su papá, tener su enamorada oficial, asistir a las fiestas del club de tenis, pasearse los domingos por el parque, bien vestido después de la misa de mediodía. El que no observaba estas normas, estaba condenado a exiliarse o a confinarse. ¿Y cómo no asistir a las funciones dominicales de los cines Leuro o Ricardo Palma? El grupo lo hacía siempre a la cazuela, lo que representaba tal deshonor que siempre, antes de que finalizara el film, descendía las escaleras a la carrera, para encontrarse en el hall de la platea al momento de la salida». (*LGd.*, 72)

Ludo vive en Miraflores, pero no tiene los privilegios de la gente bien; no tiene novia oficial, es decir que sentimentalmente también ha fracasado. Sale con chicas, pero sólo busca momentos.

> Regresó a su casa y puso a calentar agua en la cocina eléctrica para tomar té. A la media hora se dio cuenta que el agua seguía fría. Los plomos

> estaban en buen estado. En realidad no había corriente. La habían cortado. Esperar la noche en una casa desierta y sin luz. Ludo cogió el teléfono y llamó al doctor Font: «Estoy sobre la pista de Efraín López, pero...» el doctor Font se excusó: «Usted sabe, yo he partido de cero». Y le aconsejó que fuera donde el señor Naser y le pidiera un adelanto a cuenta de movilidad. El señor Naser le hizo firmar un recibo y le dio cien soles. Ludo volvió a su casa, compró una vela, compró pan. Su madre donde Maruja, Armando en el Cusco. El pan se le atracaba en la garganta, de la esquina trajo una cerveza helada, bebió, concibió grandes ideas y al anochecer, como la vela se terminaba y la garúa seguía cayendo y los objetos que tocaba parecían contagiarle un frío de animales muertos, apagó la vela y salió a la calle. (LGd., 178)

El estado de ánimo de Ludo Tótem declina; no encuentra una motivación intrínseca para salir adelante. Mientras Armando, su hermano, cada vez que viene su vecina Walkiria encuentra razones para vestirse distinto y andar de mejor talante. Nada que ver con el éxito de sus antepasados que durante todo el siglo XIX habían ocupado un lugar muy alto en la sociedad al ser eminentes hombres de leyes: el bisabuelo, el abuelo y el padre, nunca habían tenido problemas de conciencia, según él lo imaginaba: "Ellos fueron el orden, el bastón, la contradanza y el ferrocarril" (*LGd.*, 82). Ludo justifica su situación diciendo que sus antepasados vivieron una época llena de privilegios y más aún, esos privilegios resultaban naturales y la riqueza parecía provenir del cielo, es decir, antes todo fue más fácil. A Ludo sólo le queda evadir la realidad, pero cada vez que llega a casa encuentra a su madre recordándole cómo están viviendo, por esta razón añora su adolescencia dejada en algún lado, recuerda sus doce o trece años cuando asomaba por la ventana para ver a la Walkiria, de la que él y su hermano estaban enamorados. Esos recuerdos corresponden a un pasado mejor; sin embargo, esa vida tan sosegada se rompe cuando empieza la guerra y la Walkiria tiene que irse del país junto con su familia.

Paradójicamente, Ludo junto a sus amigos prepara la publicación de una revista literaria bajo la asesoría del Dr. Rostalínez, un profesor de Literatura, en quien tenían confianza por ser joven y no precisamente por lo que sabía. Lo que quedaba pendiente en sus reuniones era el nombre de la revista, nadie sabía qué nombre ponerle, pero lo que sabían era que debía ser "la voz de su generación". Él será quien dé el nombre a la revista, después de haber recibido una paliza, ve escrita en una pizarra imaginaria una frase: "podría llamarse Prisma". Fue a visitar al Dr. Rostalínez para comunicárselo y a cambio lo contacta con el Dr. Font para que le brinde trabajo en su estudio de abogados, diciéndole que Ludo pertenece a una "familia decente pero pobre". Ya tiene trabajo y un caso que solucionar, es

muy difícil encontrar a un estafador en una ciudad muy grande y con pocos recursos económicos. Este proyecto va encaminándose, pues casi al final de la novela nos hace saber que en el periódico ha aparecido el anuncio de la publicación de una nueva revista a cargo del Dr. Rostalínez. Pero Ludo es indiferente a los proyectos, como cuando Genaro le persuade para formar parte de su proyecto de venta de plátanos.

En el mundo donde se mueve Ludo nadie trabaja. Armando había abandonado la medicina, luego la química, y ahora se interesaba por la sociología. Reynaldo acababa de ser expulsado de un banco porque había escrito un poema en el reverso de una letra de cambio. Javier, que sufría de una leve cojera, había sido aplazado en sus cursos de ingeniería y se dedicaba por su cuenta a estudiar psicoanálisis y a inventar tónicos contra la calvicie. Y Pirulo, por quinta vez consecutiva, se aprestaba a dar unos cursos rezagados que le permitieran inscribirse en el segundo año de la facultad de Letras. Algo que Ludo manifiesta a cada momento es la predestinación "irremisible" a la decadencia, al fracaso, sin oportunidad de superación. Sin embargo, de acuerdo con Pérez Esáin, hay una alternancia entre el intento y el fracaso:[6]

> Después de echarles una rápida ojeada cogió dos (cuentos) al azar y antes de salir echó una mirada a la galería de retratos. Los cinco rostros lo observaban con ironía. Incluso en la fotografía de su padre le pareció notar cierta mofa. Ludo les hizo un saludo vago con la mano y oprimiendo el conmutador de la luz los dejó en las tinieblas. (*LGd.*, 86)

> Ludo pasó sus días de consternación inclinado sobre un tablero de ajedrez. Había perdido todos sus juicios, cada vez le era más difícil comprar cigarrillos y se daba cuenta a través de sutiles matices gastronómicos –cuando la margarina reemplazaba a la mantequilla– que su casa iba a la deriva. Los ágiles caballos, los oblicuos alfiles y la reina todopoderosa lo distraían y en el dormitorio de Armando, respirando tabaco barato, se amanecía con Pirulo, Javier, Reynaldo y otros saldos de su promoción, disputando tormentosos torneos. Pirulo traía siempre en el bolsillo un cuarto de pisco. Se bebía. Bastaba hacerlo para que el mundo huyera, se precipitara en un abismo de bruma. Pero de soslayo Ludo observaba el crepúsculo y veía derrumbarse sobre el mar los días de su juventud. (*LGd.*,71)

A medida que pasan los meses, Ludo va entrando en contacto con personas de mala procedencia. Jimmi, por ejemplo, un personaje del que pende un oscuro porvenir y que morirá en un accidente en el que Pirulo y Ludo estaban presentes. Al morir él, Ludo piensa con más frecuencia en la muerte. Cuando va a visitar a Jimmi al cementerio, piensa que la vida se

---

[6] *Cfr.* Pérez Esáin, C. *Op. cit.*, 153-154.

reduce a eso: la muerte, lo único seguro en la vida y a la que todos llegamos tarde o temprano, por eso piensa que el cementerio es la verdadera casa, de donde difícilmente será desalojado, si no es para echarlo en el osario, con Melchor, junto con otros huesos, a la espera de los otros.

Quienes hemos leído los cuentos de Ribeyro recordaremos que en el titulado «Los otros» hace referencia precisamente a ellos, los que han muerto y nos esperan en ese lugar. Sin embargo, en esta novela "los otros" son los vivos y a la vez los que esperan. Incluso, con sarcasmo hace un paralelismo entre la ciudad de los vivos y la "ciudad mortuoria", con calles, urbanizaciones, plazas y, obviamente, también unas zonas populares donde no había lápidas siquiera, donde los nichos estaban puestos uno sobre otro, entre flores marchitas, cruces de madera, y olor a podredumbre. Fueron conscientes de que la gente muere a cada momento. Ésta no es la única vez que piensa en la muerte, también lo hace cuando se para frente al mar y se da cuenta de que allí es muy fácil morir.

Indefectiblemente, vemos llegar el final de Ludo, el momento crucial de su deterioro moral llega cuando se enfrenta al tuerto, un delincuente con el que Ludo se ve relacionado a consecuencia de un asalto que sus amigos perpetraron contra un extranjero, al que dejaron muy mal herido y sin dinero. Estrella, una mujer de la calle, a la que Ludo conocía, lo reconoce esa noche y le habla al tuerto para tener motivos con los que chantajearlo. Al principio no hace caso a estos chantajes, pero luego, harto de esta situación decide citarlo a la explanada del Campo de Marte para entregarle el dinero que le pedía a cambio de su silencio. Sin embargo, Ludo sólo quiere matarlo.

La llegada de Ludo al Campo de Marte es muy sugerente. Desde que sale de su casa, desde que prepara el plan, los últimos momentos antes de su reunión con el tuerto no dejan pensar a Ludo en otra solución. No tiene salida, no ve un camino claro más que el asesinato del tuerto.

> Ludo sacó sus tres trajes de la maleta y buscó en sus bolsillos. Siempre había por allí plata olvidada. Reunió siete soles. Justo para un taxi. Si no voy, el tuerto llama o avisa. A lo mejor es pura fanfarronada. Además no tiene pruebas. Estrella le tiene miedo, dominada por el terror, como triste mujer. Genaro en Arequipa. Pirulo perdido en algún embarcadero. Amenazarlo otra vez. Decirle te meto preso, eres una mierda. Pero no dejar nada en el cuarto. Precauciones. ¿Por qué reventaban cohetes? Hasta en Santa Beatriz. (*LGd.*, 203)

Hay mucha confusión, pero además escoge el día y el lugar más insospechados, es 28 de julio, día de fiesta nacional, el Campo de Marte es el lugar por donde siempre pasa el desfile de colegiales y de soldados como muestra de ese acto cívico, por donde además él ha desfilado de niño.

> Ludo volvió a tenderse en el suelo. De la ciudad llegaban oleadas de rumores, de reflejos, regularmente, hasta su isla de sombra. Por ese césped había desfilado cuando era colegial, uniformado, con una escarapela peruana en la solapa; tendido sobre ese césped había escuchado, años atrás, música de violines y el estampido de un corno; babeando sobre ese césped había acariciado el vientre de una mulata sin nombre; de bruces sobre ese césped, ahora, seguía extendido, arrastrándose hacia el cono, sin saber por qué y para qué. (*LGd.*, 204)

Irremediablemente busca la oscuridad: "Al voltear la cara distinguió a lo lejos el aviso de su edificio, grandes letras que formaban dentro de la elipse azul la palabra ESSO. Esso, claro, esso era la oscuridad, esso lo que buscaba cerca del monumento, esso" (*LGd.*, 204). Y a medida que avanza hacia el Campo de Marte es parte de la oscuridad, el tuerto no es la única sombra, él también lo es:

> Le pareció que la sombra avanzaba a su lado y lo tenía cogido de la manga. [...] Ludo miró hacia la sombra. En una de sus manos la sombra tenía un objeto retorcido y brillante como un fino tirabuzón de acero. [...], pero la sombra en lugar de avanzar se mantuvo inmóvil. (LGd., 205)

A medida que llega a la cima, su vida llega el último peldaño que le faltaba por descender y llegar a la sima, para terminar con su degradación.

Luego de asesinar al tuerto queda atormentado y ve a dos de sus posibles enemigos: Carlos Ravel, que hacía poco salía con Lisa, de quien Ludo estaba enamorado y, un cura de túnica al que confunde con el director de su antiguo colegio. Sin embargo, antes de que pudiera empuñar el gatillo, se dio cuenta de que no era ninguno de los dos. Después del acto que acaba de cometer, está listo para hacerlo de nuevo, pero aún puede arrepentirse a tiempo.

Llega a la casa de su abuela, entra al cuarto de baño, coge el revólver, se lo coloca en la sien, pero unos gritos de la casa vecina lo desconciertan, se asoma por el respiradero del baño y ve una pareja de esposos ya mayores que discuten groseramente, baja de allí, tira el revólver en la cama y heroicamente se rasura el bigote. Indudablemente, Ludo ha dejado de ser el de siempre, la acción de rasurarse el bigote es la muestra de esta completa transformación, muestra de su nueva identidad, todo lo vivido no le permitirá ser el mismo de antes, el Ludo que conocimos el 31 de diciembre de 1951 ya no existe.

Algo que no se puede perder de vista es la ironía con la que juega Ribeyro, al poner en boca del narrador la visión interna de Ludo, como lo manifiesta Pérez Esáin en *Los trazos en el espejo*.

> Así pues, el narrador, gracias a la alternancia entre distancia e interioridad, –término más preciso que el de cercanía para este caso–,

configura un hilo narrativo a dos voces interdependientes a lo largo de toda la novela. El sentido de la ironía conseguida cobra validez en referencia a la totalidad de la obra, pues es la ironía la que da sentido al conjunto del discurso novelesco. Sólo gracias a ella podemos entender que el posible suicidio de Ludo sea sustituido por una rasurada del bigote en seco. Si el narrador se hubiera decantado por fijar siempre la mirada desde Ludo, sin la posibilidad de salir de ahí, la descomposición progresiva de la conciencia del protagonista le hubiera llevado a la desintegración de todo el discurso narrativo. Sin embargo, el narrador puede elegir entre percibir desde Ludo o percibir a Ludo, y el contraste entre ambas visiones genera la ironía de quien observa a un futuro asesino recordando sus desfiles infantiles realizados en el mismo lugar donde ha de cometer el crimen. Ese proceso de descomposición de la realidad en la conciencia de Ludo se da, de manera muy lograda, con el crimen.[7]

BIBLIOGRAFÍA

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra.* La obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima: PUCP y Fondo de Cultura Económica, 2002.

MÁRQUEZ, Ismael P. y César Ferreira (eds.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: PUCP, 1996.

PÉREZ ESÁIN, Crisanto. *Los trazos en el espejo. Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro.* Pamplona: EUNSA, 2006.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales.* Lima: Peisa y El Comercio, 2002.

[7] *Ibíd.*, 157.

Cuadernos de Humanidades 15 (171-181)

VIDA COTIDIANA DE UN ESCRITOR -UN TESTIMONIO PERSONAL SOBRE JULIO RAMÓN RIBEYRO-

JUAN RAMÓN RIBEYRO

Son casi diez años desde que Julio Ramón tan sutil y discreto como su figura, cruzo la "otra ribera". El tiempo no le alcanzó siquiera para recibir, en el ocaso de su existencia, aquella lotería literaria, el Premio Juan Rulfo y luego, cómo no, tampoco le llegaron los azarosos rumores del tardío reconocimiento de su excepcional obra, así como tampoco creería en los homenajes y conferencias como la presente por la que, en nombre de su familia agradezco a la Universidad de Piura en las personas de su Rector Dr. Antonio Abruña Puyol, su decano de Ciencias y Humanidades Arq. Ernesto Mavila Ugarte, al responsable de tan exitoso evento Víctor Palacios Cruz. A los doctores Crisanto Pérez e Irene Cabrejos, a todos los expositores que participaron durante estos tres días, así como a las damas y caballeros presentes.

Como sobrino de Julio Ramón tuve la oportunidad de estar muy cerca de él, sobre todo porque mi padre Juan Antonio era su representante literario en el Perú, su *alter ego*, estrechísima relación que Bryce describe en el Prólogo a las *Cartas a Juan Antonio*, así

> ...en todo caso el tiempo de la amistad inmensamente duradera se borraba vertiginosamente cuando yo sentía hasta qué punto la información que a lo largo de años recibió Julio de su hermano Juan Antonio, sirvió muchas veces como materia prima de una obra que más tarde pasaría de lo epistolar a la creación literaria, a su forma tan deudora como bella y definitiva... Largas y hermosas y bondadosas y generosas almas gemelas de hermanos que vivieron mucho para el otro, es como yo llamaría a aquellas encarnaciones sucesivas.[1]

O como decía Hernando Cortés, íntimo de ambos, en el mismo prólogo: "fue entonces cuando sentí que Juan Antonio era Julio Ramón o

---

[1] Ribeyro, J. R. *Cartas a Juan Antonio. 1953-1958. Tomo I.* Lima, Jaime Campodónico, 1996.

más bien que Julio Ramón era Juan Antonio", tanto era así que sabíamos que la muerte de Julio acarrearía la de mi padre que, inexorablemente lo siguió poco después de un año.

Justamente a través del género epistolar es que comencé a conocer a Julio, pues mi padre recibía y remitía hasta cuatro cartas al mes, lo que sucedió por más de treinta años. Correspondencia que era objeto de todo un ceremonial por el que mi padre nos reunía a mi madre, mis hermanas y yo para que él o mi mamá la leyeran en voz alta y luego, en otras reuniones familiares, estas cartas eran releídas de tal forma que se podría decir que Julio estaba presente. No puedo olvidar la emoción y satisfacción con que éstas eran devoradas y comprometían a mi padre en una serie de quehaceres por los que dejaba de atender los suyos propios. Nos enterábamos por ellas de todas y cada una de sus peripecias, sus amores, sus sufrimientos, el avance de sus libros, quiénes eran en realidad los personajes de sus obras, casi todos amigos o parientes a quienes nos divertía reconocer en sus palabras, gestos y hechos; también se explayaba sobre una serie de temas que iban desde el fútbol hasta la política pasando por la literatura, todos cargados de fina ironía cuando no de una descarnada sátira. Sólo una parte muy reducida de estas cartas es la que se publicó en los dos tomos conocidos por todos y que "se han filtrado" por su valor literario pero, gracias a un simple cálculo se advertiría que superan el millar sólo las recibidas, pues existe otro tanto de las respuestas de mi padre ciertamente tan buenas como las de su hermano, esto sin contar con las que escribía a otros familiares, amigos, escritores, etc. y que, junto con sus diarios –tres publicados de doce que tenía previstos–, bien podrían constituir el grueso de su producción literaria.

A partir de 1973 Julio comenzó a venir todos los años al Perú, especialmente en los meses de verano, pues extrañaba la compañía de la familia, porque gustaba disfrutar de las playas limeñas, de un cebichito y una cerveza en la más popular caleta del litoral y, cómo no, largas y arriesgadas incursiones *mar adentro* con mi padre, pues ambos eran excelentes nadadores. Recuerdo también la algarabía que producía su llegada. Íbamos cerca de treinta familiares a recibirlo al aeropuerto y, a pesar de su débil anatomía y el cansancio por el largo viaje, recalábamos en algún restaurante de comida criolla y después, ya en casa de su hermana Meche donde acostumbraba alojarse, comenzaba a abrir maleta tras maleta que, en vez de ropa o libros contenían regalos sobre todo para los sobrinos. A partir de ese momento y durante todo el mes se sucedía una interminable seguidilla de compromisos familiares, de amigos, presentaciones de libros, participación en eventos culturales, excursiones a playas o el interior del país, sobre todo a la Tarma de «Silvio en El Rosedal», y todo durante el breve mes de su estadía en el que

mi padre y yo, Jorge De La Puente –su cuñado– y su otro entrañable sobrino Gonzalo De La Puente, nos veíamos también arrastrados vertiginosamente pero con gran júbilo. Épocas de permanente celebración sobre las que tengo imborrables recuerdos, en las que disfrutamos los momentos más intensos de fraternal relación familiar y, cómo no, de acelerado aprendizaje, ya que tuve de ese modo la oportunidad de conocer aquella notable generación de intelectuales del 50.

Por lo menos dos de estos encuentros anuales siempre se hacían en mi casa. El primero, con los que mi papá catalogaba como los monstruos, Perucho Buckiham, Alfredo Castellanos, Javier Arrisueño, Guillermo Prato, Raúl Galdo, en fin los protagonistas más conspicuos de *Los Geniecillos Dominicales*, que ambos no dejaban de frecuentar; la otra reunión ya con la generación del 50 en pleno: Pablo Macera, Raúl Galdo Pagaza, Francisco Bendezú, Washington Delgado, Luis León Herrera, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Lesly Lee, Juan José Vega, Leopoldo Chariarse, Alfonso Barrantes, Esperanza Ruiz, Pepe Bonilla, etc. Noches espléndidas en las que este compacto grupo de amigos e intelectuales disertaban sobre la realidad del país, sobre historia, política, literatura, arte, filosofía, con una erudición y una pasión que iban en aumento alimentadas por la buena compañía y más de una copa de vino, charlas de viejos amigos que se prolongaban hasta la madrugada. Recuerdo también que había entre ellos oradores magistrales que acaparaban los debates y que Julio más bien prefería escuchar, a pesar de que su opinión era reclamada insistentemente; a lo más tenía escépticas sentencias que, como en sus breves relatos o prosas, resumían con concisa precisión todo lo que habían sido discusiones bizantinas, mientras que yo fascinado por estas espontáneas como profundas disertaciones, sentía que mi destino tenía que estar vinculado de una u otra forma a la labor intelectual o creativa, afirmándose mi vocación por las letras y la pintura. Respecto de esta última actividad artística en la que parecía gozar de algún talento, cuando tenía 13 o 14 años Julio me ofreció llevarme a Paris para estudiar pintura e incluso mantenerme. No sé si fue un rapto pasajero de afecto o una propuesta seria, pero nunca lograré saberlo, ya que yo mismo me encargué de desdeñarla pues no tenía el mismo espíritu emprendedor que él. Sin embargo, siempre tendré presente aquella generosa propuesta que quizás hubiera hecho realidad mi sueño adolescente de convertirme en pintor...

¿Como era Julio Ramón en la intimidad? Sólo puedo decirles que estaba muy distante de ser tímido, taciturno, o un desencantado de la vida que reflejara la idea del escéptico pesimista que la leyenda se ha encargado de crear. Muy por el contrario era un hombre de fácil pero breve sonrisa, amaba la vida sin aspavientos, afectuoso pero poco demostrativo, disfrutaba

intensamente el instante perfecto que bien podrían ser aquellos ocasos en su terraza barranquina en compañía de un buen amigo, una copa de vino y sus infaltables cigarrillos. Gustaba de fantasear sobre las personas y los sucesos más sencillos, con una fina ironía cuando no con sarcasmo, y siempre con un gran sentido del humor, y nosotros disfrutábamos de estos fugaces ensayos, algunos más disparatados que otros, que aparecían como fragmentos de probables y futuros relatos fantásticos pero que, en la mayoría de los casos, se desvanecían como parte de una broma o amena conversación. Sin embargo, otras ideas permanecían obsesivamente en su mente y renacían con nuevos bríos en conversaciones posteriores y nosotros como cómplices de estos potenciales relatos nos complacíamos en alimentarlos con ideas cada cual más absurda que la otra. En algunas ocasiones, anécdotas fantásticas que le sucedieron a él o a parientes y amigos eran objeto de relatos orales en las que poníamos nuestro mejor esfuerzo y que aparecían a nuestros ojos y los de Julio como historias predestinadas a convertirse en cuentos que él también se encargaba de aderezar con su peculiar ironía. Sin embargo, las narraciones que finalmente formaban parte de sus libros estaban inspiradas en hechos aparentemente insignificantes o cotidianos.

Respecto de su origen, muchos creen que por el hecho de provenir de una familia cuyos antepasados destacaron en la actividad pública y formábamos parte de una familia más o menos bien asentada en la etapa republicana; y porque vivió en Miraflores y tuvo una larga estadía en Europa, Julio era poco menos que un aristócrata. Nada más falso, pues su padre trabajaba como gerente en la compañía Ferreyros, con lo cual mantenía una vida de clase media, sin lujos pero tampoco sin privaciones, e invirtió lo poco que tenía en su casa de Comandante Espinar en Miraflores y en la educación de sus hijos en colegios que tampoco eran los más caros –a Julio y a mi padre los matriculó en el Champagnat. De hecho, a la muerte de su padre no les quedó a los hijos una herencia apreciable.

La mayor parte de sus amigos eran gente de clase media, de una condición económica precaria y compartían juegos y andanzas con la gente que vivía en Santa Cruz. Es decir, los habitantes de las chacras o de lo que eran los suburbios de la ciudad de ese entonces. En consecuencia, sus amistades y vecinos eran aquellos personajes de clase media que abundan en las páginas de sus cuentos: maestros, albañiles, empleados públicos o desempleados y también amigos más cercanos, que eran justamente aquellos que desde pequeños ya se avizoraba no disfrutarían "del festín de la vida".

Julio trabajó como practicante en un estudio de abogados y, más tarde, viviendo en Europa para poder mantenerse tuvo que trabajar como

recolector de botellas y periódicos, portero, maletero en una estación de tren, hasta que consiguió un trabajo más afín a su vocación como traductor en France Presse, aunque con un ingreso bastante magro. No obstante, siempre le cautivó la tradición familiar y le causó vivo interés conocer, por ejemplo, de qué lugar de España provenían los Ribeyro, cómo se establecieron en el Perú y la importante actividad intelectual, profesional y pública que desempeñaron nuestros ilustres antepasados, destacando nítidamente entre ellos Don Juan Antonio y Ramón Ribeyro, padre e hijo, ambos abogados, Decanos de la Facultad de Derecho y rectores de San Marcos, Ministros de relaciones exteriores, tratadistas de derecho internacional e incluso el primero de ellos fue diputado y el segundo coronel de la reserva en la Guerra con Chile, capturado en la Batalla de Miraflores, sobre los que Julio tenía especial admiración. Incluso luego de leer sus libros y publicaciones, concluyó que jamás podría escribir tan bien como ellos, pues su rigurosa lógica jurídica, la solidez de sus razonamientos y el manejo de un lenguaje depurado aunque algo retórico, eran según él difíciles de superar. Probablemente sus iniciales estudios de Derecho se vieron influenciados por estos juristas.

En cuanto a la relación e influencia de su padre, no se equivocan los críticos que mayormente señalan que él marcó la existencia de Julio. Me complacía escucharlo hablar con sus hermanos sobre él, le tenían una absoluta devoción y respeto. Fue él quien les inculcó el gusto por la literatura. Contaban que les leía libros todas las noches desde muy corta edad y que era un hombre cultísimo, hablaba varios idiomas y tenía una especial predilección por la cultura francesa. Recuerdo que a Julio siempre le llamó la atención que su padre conociera las calles, plazas, parques y monumentos de París con tanta precisión que parecía que hubiera vivido allí, cuando en realidad jamás estuvo en Francia. Sin embargo, no publicó nada. Era, además, un hombre enigmático, aparentemente frío pero muy sensible y que, a pesar de su aparente mal carácter y rigidez, les otorgaba a sus hijos la libertad necesaria para que escogieran ellos mismos lo que más les gustaba. También comentaban con gran orgullo que era muy temperamental y que en más de una ocasión, la emprendió a puñetazos contra ocasionales adversarios que le ganaron la fama de persona de cuidado. Recuerdo además que contaban que era también muy cortante, satírico y mordaz en sus comentarios por lo que no me sorprendería que Luder[2] sea más que Julio Ramón, Julio Ribeyro Bonello, su padre.

Esta obsesión por su pasado y la tradición familiar también influiría

---

[2] Protagonista de *Los dichos de Luder. Presentados por Julio Ramón Ribeyro.* (Lima: Jaime Campodónico, 1989), siempre se ha entendido como el *alter ego* de Julio Ramón Ribeyro.

en mí, pues recuerdo que insistía en que preserváramos el apellido que, en esa época, sólo contaba ya con cuatro Ribeyros vivos. En tal sentido, yo debía procrear la mayor cantidad de hijos posibles ya que era muy probable que ellos -se refería a él y mi padre- murieran en algún tiempo y, además, su hijo no tenía intenciones de casarse y continuar con la estirpe, por lo que corríamos el riesgo de extinguirnos. Tal fue la presión de ambos hermanos que yo me sentí realmente comprometido en esta tarea, pero no pude concretar este anhelo por circunstancias ajenas a mi voluntad. Sin embargo, años después de la partida de ambos por fin pude cumplir con renovar "el stock familiar agotado". Es así que tuve dos hijos varones a los que, siguiendo la antigua tradición familiar llamé con los nombres que a o largo de tres siglos vienen siendo conocidos los Ribeyro. Al mayor, como no podía ser de otra manera, le puse Juan Antonio y al segundo Julio Ramón Ribeyro, con lo que por fin puedo decirles a Julio y Toño: misión cumplida.

Acabamos de presenciar aquí en esta casa de estudios una notable conferencia en la que además de manifestarse el aprecio por la entrañable figura de Julio Ramón, se han presentado una gran variedad de ponencias, todas ellas muy respetables, algunas que se contradicen e incluso otras que a muchos nos podrían parecer simplemente antojadizas y, sin embargo, todas ellas valiosas para interpretar y desentrañar los secretos de su obra y conocer más cercanamente al autor.

Debo decirles francamente que nunca sentí más vivo a Julio desde su partida que a partir de estos homenajes. Primero el organizado por su colegio *Champagnat*, luego el de *San Marcos*. Ayer en *Caretas* se han ocupado de él en cinco lisonjeras páginas y, cómo no, estas magnificas jornadas de homenaje de la Universidad de Piura. Los eventos de estos últimos meses se han venido sucediendo con la misma agitación y febril efervescencia que causaba la visita de Julio. Creo que su obra ha tomado su propia viada y comienza a adquirir la magnitud que merece. Ojalá se convierta en uno de esos clásicos que se yerguen a través del paso del tiempo, tan vigorosos como él mismo decía de otros escritores que han trascendido los siglos y las modas.

En este abrumador coloquio en que corroboramos que Julio sigue siendo un entrañable personaje cuya tímida y frágil figura genera un inexplicable afecto, y también que su literatura se ha vuelto universal puesto que, en mi opinión, sus historias no necesitan de un territorio geográfico definido, ni un contexto histórico concreto o realidad particular, pues Julio habla del pequeño drama personal, de la frustración más íntima de que somos víctimas todos los seres humanos de cualquier época o realidad, de los

fracasos y derrotas con que el sino se empeña en recordarnos nuestra débil condición, por eso es que cada cual cree encontrar en sus textos la propia voz y sintonía perdida. Desde los que creen que se sitúa en un claro contexto histórico y por ello tomó la posta de Ricardo Palma para darle a la Lima del pasado siglo un perfil propio, una tradición e imagen contemporánea aún vigente y distinta a la Lima colonial que dibujo el afamado cronista; hasta aquellos que señalan que es una literatura intimista y subjetiva fuera de todo contexto histórico. Desde aquellos detractores que señalan que sólo le importaba su propio éxito y que por ello abusó del tema del fracaso porque éste vende mejor y que él era un aristócrata y racista, hasta los que lo toman como moralista y ejemplo de honestidad en la vida y en la literatura. Unos, que consideran que era un escéptico pesimista, y otros que creen encontrar no sólo a un autor compasivo con sus personajes y en el fondo optimista y que, aunque brevemente, reivindica a sus personajes y sus frágiles ilusiones, a pesar de sus trágicos desenlaces. Más prácticos aquellos que ven en él una veta para el cine. Los que dicen que es un machista retrógrado que denigra a la mujer, como aquellos que dicen que esto es sólo parte del discurso propio de los personajes dentro de un contexto de clase media peruana y machista. Aquellos que están convencidos de que sus cuentos son absolutamente inventados y fantásticos, como los que señalan que todos son autobiográficos. Los que creen que sus diarios y cartas muestran sus debilidades y apetencias más mundanas, como aquellos que lo elevan a la categoría de mártir que escogió sacrificar su propia vida para continuar escribiendo, aunque ello significara su propia destrucción. Finalmente, los que creen que las prosas son sólo aforismos de bolsillo y los que estiman que no podemos hablar sólo de un escritor sino de un pensador, que ha trascendido desde su inicial calidad de escritor hasta convertirse poco menos que en un filósofo o referencia obligada para escritores, pensadores y lectores en general. En fin, todas estas interpretaciones han abierto una infinita gama de colores, de sonidos, de texturas que amplían el espectro ribeyriano en una forma que no podíamos imaginar.

Comparto, por ejemplo, apreciaciones como las de Víctor Palacios sobre la recurrencia del autor en el tema del fracaso pero sin amargura reconociendo con una especial sensibilidad el valor de cada ser humano en esa desigual lucha entre "frágiles sueños y duras realidades". Nada más cercano a nuestro diario discurrir, si consideramos que el desencanto y la debilidad de nuestras ilusiones son probablemente lo que caracteriza nuestra cotidiana existencia, en la que abundan estas pequeñas frustraciones y otras mayores que preferimos ignorar en una sociedad sometida al imperio del éxito y la apariencia, que Ribeyro cuestionó sutilmente; una sociedad en la

que resulta tan "vergonzoso" admitir el fracaso que se prefiere disimularlo a asumir sus consecuencias.

Por estas y otras reflexiones de algunos críticos pero, sobre todo, de quienes conocimos cercanamente a Julio Ramón, puedo sostener que no era un pesimista y que, a pesar de su enfermedad y sus constantes recaídas por las que siempre tenía presente la precariedad de su existencia, vivió intensamente, jamás se rindió ante el mal del cangrejo, ni se reprimió en sus gustos. Fue más bien un hedonista frustrado por la poca capacidad de goce que le permitía su delicada salud, pero siempre muy alegre, divertido e irónico. Ni en los peores momentos de su enfermedad se dejó abatir. Es más, considero que su escepticismo optimista es lo que le permitió sobrevivir tantos años sin privaciones, pues estimaba que no viviría mucho sin creer tampoco que sus males lo doblegarían tal y como era científicamente predecible. A no ser por unos años en que dejó de fumar porque los médicos lo alertaron de que ello equivaldría a pegarse un tiro en la cabeza, etapa de absoluta improductividad que lo colocó en la disyuntiva entre la vida o la literatura, que decidió en favor de esta última, por lo que volvió a fumar y a escribir como era su deseo, aunque eso lo mantuvo siempre al límite de su resistencia.

Siempre lo recordaré extraordinariamente vital, inagotable pero a la vez relajado y, les aseguro, no tenía ninguna apariencia del hombre atormentado y frustrado que la leyenda parece empeñarse en mostrar.

En cuanto a su sentimiento respecto de la fama y la popularidad, jamás sacrificó su vida privada y tiempo en promover su obra, siempre se negaba a dar entrevistas a no ser aquellas que le solicitaban sus amigos periodistas o las que a insistencia de sus editores eran inevitables. Peor aún, cuando tenía que aparecer en televisión lo hacía sumamente nervioso y lo invadía un malestar que se traducía en un rictus nervioso. Consideraba que los premios y honores lo comprometían con responsabilidades que no estaba dispuesto a asumir. Sin embargo, sí le hacía feliz que la gente en la calle lo reconociera; algunas veces era un mozo en un restaurante, otras algún colegial o vendedor ambulante; personas que le solicitaban un autógrafo en una hoja de papel y que sentían seguramente próximos a sus personajes.

Recuerdo, por ejemplo, aquella vez que con ocasión del SICLA[3] a Alan García se le ocurrió condecorarlo con La Orden del Sol. Julio sólo sabía que tenía que estar presente en la inauguración. Sin embargo, advirtió un inusual movimiento de los edecanes del presidente. Además, no se sentía

[3] SICLA: Semana de Integración Cultural Latinoamericana, que tuvo lugar en Lima en el año 1986.

bien y decidió retirarse discretamente encaminándose a la salida cuando fue atajado por dos fornidos guardias que le explicaron que tenían ordenes del presidente de llevarlo de regreso. Para su sorpresa fue condecorado por García en aquella ceremonia que presenciamos incrédulos por televisión, y en la que también pudimos advertir su fastidio, que se manifestó inmediatamente cuando el presidente puso sobre sus hombros la preciada orden. Cuando aún las cámaras lo enfocaban se la quitó, la guardó en su bolsillo y se fue pues ya no había motivo para retenerlo. Probablemente esta fue una de las pocas veces que el reconocimiento no le fue esquivo.

Existen muchas anécdotas y cosas que contar respecto de sus cuentos, que aclaran qué de cierto tenían o quiénes eràn en realidad sus protagonistas. Por ejemplo, contar que en «La insignia» el personaje no era sino un tío suyo masón; que aún conservamos en casa de mi madre «La botella de chicha» original; que el escorpión de «Escorpio» no era sino un alacrán pero de mi padre y que efectivamente organizaban peleas entre insectos y que el alacrán dio cuentas de sus ocasionales rivales, lo que originó que uno de los dueños de estas arañas lo aplastara; que «Dirección equivocada» relata su propia historia como practicante de derecho en busca de un deudor, situación que me ha sucedido también a mí más de una vez, y para colmo el personaje del cuento se llama Ramón como yo; que «El profesor suplente» o el personaje de «Espumante en el sótano», es mi padre que ejerció el magisterio a pesar de su terror escénico; que según Julio Ramón «Ridder y el pisapapeles» no es un cuento fantástico sino autobiográfico, pues sucedió tal y como lo relata; del mismo modo que «La estación del diablo amarillo» relata su etapa de cargador de maletas en la estación del tren; o que «Tristes querellas en la vieja quinta» sucedió realmente en la quinta en la que residió Julio Ramón y mi padre y en la que viví por más de 35 años y sigue siendo la casa de mi madre, y allí mismo se filmó una película sobre este mismo cuento; que «Cosas de machos» y «Almuerzo en el club» son dos relatos que le ocurrieron tal cual a su tío materno Fermín Zúñiga, personaje emblemático de la familia; que, «Silvio en El Rosedal» sucede en Tarma, en una hacienda vecina a la de su primo Esteban Santa María; que «Conversación en el parque» es un retrato exacto de Alfredo Castellanos y Javier Arrisueño, geniecillos que terminaron sus últimos días en sanatorios psiquiátricos; que «La casa en la playa» se convirtió en una real y obsesiva búsqueda de sus últimos años; que «La Tía Clementina» era la hermana de su mamá, la tía Aleja.

A estas alturas poco o nada he dicho sobre el tema de mi ponencia. Esto es "la vida cotidiana de un escritor", pero realmente poco hay que decir: su vida no era muy diferente a la de otras personas. En principio porque en el Perú no hay escritores que vivan exclusivamente de la literatura, por lo que

debía trabajar en otras cosas para sobrevivir. Además de los oficios de los primeros años, y de su paso por France Presse por más de veinte, trabajó como diplomático en la UNESCO, primero como agregado cultural y finalmente promovido como embajador, lo cual le permitió mantenerse decorosamente en París. Si bien es cierto que este trabajo no lo asfixiaba y le dejaba algún tiempo libre, Julio no era un escritor profesional con un horario y un método para escribir. Era más bien de aquellos escritores viscerales que necesitaba estar inspirado y conjugar una serie de elementos sensoriales, como la música y su infaltable cigarrillo, pero que aún rodeado de éstos muchas veces sufría de largos períodos de absoluta improductividad. El proceso creativo y sus dificultades, así como su propio autodescubrimiento y formación como escritor y ser humano, han quedado explicitados en sus diarios.[4]

En fin, son tantas las anécdotas que se agolpan en mi memoria, desde aquellas que contaban su mamá, mi abuela y sus hermanos Meche, Chamina y mi padre, los amigos del colegio como Reynaldo del Solar, los de sus primeros años de Letras en La Católica y los de San Marcos que son aquellos que formaron la generación del 50, los que vivieron con él en París y Alemania, Leopoldo Charriarse, Hernando Cortés, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, y los de su última y feliz temporada en Lima, Guillermo Niño de Guzmán, Antonio Cisneros, Fernando Ampuero y Alonso Cueto; que bien podríamos seguir durante más tiempo hablando sobre mi querido tío, pero seguramente él mismo ya se habría impacientado.

Por último, más importante que todo lo dicho esta noche es, sin lugar a dudas, nuestro interés por que más gente disfrute de la lectura de la obra de Ribeyro. Por ello me permitiré cerrar mi participación leyendo una de sus *Prosas apátridas* más memorables y que bien podría retratar su sensibilidad, su solidaridad y su calidez humana:

> No hay que exigir en las personas más de una cualidad. Si les encontramos una debemos ya sentirnos agradecidos y juzgarlas solamente por ella y no por las que les faltan. Es vano exigir que una persona sea simpática y también alegre o que sea culta y también aseada, o que sea hermosa y también leal. Tomemos de ella lo que pueda darnos. Que su cualidad sea el pasaje privilegiado a través del cual nos comunicamos y nos enriquecemos.[5]

Buenas noches.

---

4 *La tentación del fracaso (tres volúmenes1951-1978)*. Lima: Jaime Campodónico, 1992-1995.

5 Ribeyro, J. R. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

————. *Los dichos de Luder. Presentados por Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Jaime Campodónico, 1989.

————. *La tentación del fracaso I. diario personal 1950-1960.* Lima: Jaime Campodónico / COFIDE, 1992.

————. *La tentación del fracaso II. diario personal 1960-1974.* Lima: Jaime Campodónico / COFIDE, 1993.

————.*La tentación del fracaso III. diario personal 1974-1978.* Lima: Jaime Campodónico / COFIDE, 1995.

————.*Cartas a Juan Antonio. 1953-1958. tomo I.* Lima, Jaime Campodónico, 1996.

Cuadernos de Humanidades 15 (183-187)

ENTRE BOMBAZOS DEL TERROR Y DE LA GLORIA

GONZALO DE LA PUENTE RIBEYRO

De 1994 a 2004 –en estos diez años de la ausencia del tío Julio Ramón– con mi mamá comentamos que casi no hay día que no se le tenga presente en el periódico como una referencia, en las revistas, en los geniogramas, en la Web, en nuevas ediciones de sus libros o libros nuevos que se editan sobre su obra, artículos o notas que escriben acerca de él u homenajes en colegios que quieren hacerle un pequeño testimonio o que bautizan sus aulas con su nombre; tesis de grado universitario, tareas de escuela... es increíble pero siempre está presente.

Sus visitas a Lima

Luego de viajar a Europa por segunda vez en barco a fines de 1960, Julio Ramón no vuelve al Perú sino hasta 1971 en septiembre. De allí por 23 años hasta su partida –1994– regresó casi anualmente al Perú a tomar vacaciones y en todo ese tiempo forjamos una vinculación muy particular –a pesar de que había una brecha generacional de casi 28 años de edad–. Tuvimos una muy buena relación, aquella especial que se forma entre un tío y un sobrino muy cercanos y afines, de mucha confianza.

Recuerdo y he registrado todos sus retornos a Lima en los meses de verano, pues se hospedaba –casi siempre– en la casa de su hermana Mercedes (casa de mis padres). Su aparición por el Perú era un acontecimiento familiar y cuando lo "descubría la prensa", lo teníamos que excusar con "coberturas", rechazos y esquives, pues el prefería rehuirla. Finalmente la familia lo tuvo más cerca y lo frecuentó más cuando instaló su estudio en un departamento de Barranco, ya en el pináculo de sus logros literarios y epílogo de su vida, de 1990 a 1994.

En resumen, de mis vivencias con mi tío, puedo concluir que le gustaba la soledad pero también el estar con familiares y amigos íntimos.

Le gustaba mucho el mar, el vino y el cigarro. Era muy generoso. Realizaba y gustaba de salir a aventurarse, hacer paseos, excursiones culinarias a cebicherías en el Callao, Chorrillos y otros lugares. Hicimos viajes cortos a Chancay, Punta Negra, Chosica, Los Cóndores y la sierra, y él los disfrutaba. Le gustaba observar lo sencillo, desafiar a veces el peligro o lo desconocido, era reconocido y muy querido. Recuerdo haber ido a La Perla, Callao, donde gente humilde lo reconocía en la Ciudad del Pescador. Le gustaba conversar. Tenía ideas y teorías innovadoras sobre hechos y cosas simples. En Lima y afuera –a través de sus cartas– siempre estuvo al lado de su inseparable hermano Juan Antonio y de amigos y familiares.

Tres presentaciones resonantes en el pináculo de su vida

A inicios de 1992, el presidente de la Corporación Financiera (Cofide), donde yo trabajaba, gran admirador de JRR, se enteró de que yo era su sobrino, y me pidió un encuentro con él para hacerle un reconocimiento y buscar la forma de auspiciar reediciones y ediciones de su obra. Así, acordamos un preencuentro justamente en un partido de fútbol (Ribeyro era muy aficionado a este deporte) a comienzos de aquel año. Luego nos reunimos en Barranco en su estudio y, finalmente, se concretó un convenio de auspicio con los editores Milla Batres primero y Jaime Campodónico después. A pesar de las formalidades y burocracias inevitables, Ribeyro aceptó.

Eran los momentos más feroces del terrorismo en el Perú y en especial en Lima. Casi todos los jueves él la pasaba a oscuras a consecuencia de los atentados dinamiteros de Sendero Luminoso.

Yo había sido testigo un año antes de cómo Ribeyro, firme en su línea de perfil bajo, había declinado de aceptar cargos políticos en la Secretaría de Cultura y Educación en el gobierno a cambio de seguir escribiendo y presentando sus obras.

1. Presentación de *Prosas apátridas* (4 de junio de 1992)

Se presentó en los salones de Directorio de la Corporación, piso 17 de la Torre Central del Centro Camino Real en San Isidro. Los discursos e intervenciones de ocasión fueron realmente magistrales, en particular el de Luis Jaime Cisneros. Las palabras de Julio Ramón fueron espontáneas, no leídas, y sus intervenciones, ocurrencias y anécdotas muy celebradas, emocionadas y largamente aplaudidas. La reunión y el cóctel fueron formales y protocolares, barreras que Julio superó ampliamente, teniendo en cuenta lo reservado que era. El bar fue fino y generoso. Luego se rompió el

protocolo. Mis amigos del banco (gerentes, secretarias, conserjes) que fueron invitados me perseguían para que les consiga fotos. "¡Gonzalo, Gonzalo, una foto con tu tío!", me pedían, como si se tratara de una estrella deportiva o del espectáculo... La presentación había sido muy bien organizada con maestro de ceremonias y relator. La sala estaba repleta de invitados y gente que siguió llegando. Luego más brindis de honor en un ambiente de entusiasmo y euforia general por la presentación y la figura central de la noche. Se vendieron muchos libros aquella vez. Luego fuimos un grupo pequeño al departamento de Julio en Barranco a completar la celebración con unos vinos más, pero entre amigos y familiares íntimos. Minutos más tarde nos enteramos que en otro punto de la ciudad a la medianoche un bombazo de Sendero Luminoso había tumbado el edificio del Canal 2, donde nuestro amigo y funcionario del banco que hizo de maestro de ceremonias tenía que leer las noticias del informativo de la medianoche. Habían muerto tres de sus compañeros, con daños en toda la vecindad, fatalidad de la que él se salvo porque estuvo en la ceremonia de la presentación. Al día siguiente me fue a buscar a mi oficina para agradecer que estuviera en la presentación y no en el canal.

2. Presentación de *La palabra del mudo* tomo IV (16 de junio de 1992)

A la semana se presentó otra obra, esta vez en la Municipalidad de Miraflores. Se trataba del cuarto tomo de *La palabra del mudo*. Cerraron la puerta a las seis de la tarde por la gran cantidad de gente que se agolpó en las afueras. Quedamos hora y media afuera, incluido yo. Argüí que era sobrino del escritor. Nada. Abajo escuchando las exclamaciones, aplausos o risas por alguna ocurrencia. La gente comenzó a corear "¡Julio, Julio!", como a un político, a un artista o a un torero. ¿Qué fuerzas magnéticas con la gente e imán tenía? Era su sencillez. Fue apoteósico. Salió al balcón, la gente quería que "el mudo hable". Agradeció un minuto asintiendo con la cabeza y los brazos y un micrófono en mano. Al final se abrieron las puertas y, como en la segundilla del estadio repleto en un partido de clásico, me metí con un torrente de gente que me empujaba. Cámaras, prensa, micrófonos, luces. Ribeyro tuvo que pasar al despacho del alcalde para conceder entrevistas, algo que no le gustaba. Pero las atendió muy bien. Luego del asedio y tumulto de los que simplemente querían estar cerca del escritor fuimos a su departamento en Barranco un grupo menor. Alegría, euforia, orgullo de la familia, vino tinto. Pero, cómo no, el infortunio estaba a la vuelta de la esquina y de la semana.

Una semanas más tarde el 16 de julio otro bombazo sobre las nueve

de la noche estremeció a la cuidad. Estábamos en el departamento de Julio en Barranco, celebrando, escuchando música y hacía poco rato habíamos estado en Miraflores. Desde allí escuchamos un estruendo. Era el bombazo de la calle Tarata en Miraflores que devastó edificios, vehículos de la cuadra y cobró veinte víctimas. El terror tomó la ciudad.

3. Presentación de *La tentación del fracaso* (23 de julio de 1992)

Para la semana siguiente estaba prevista una nueva presentación. Estuvo a punto de no realizarse, el rumor de que iba a ocurrir una asonada y ola de atentados atemorizó y precavió a los organizadores del evento. Había un paro armado programado. Mi tío me llamó diciendo que lo habían llamado de la alta dirección para sugerirle posponer el evento. "No", dijo y siguió para adelante. No hubo bombazo criminal, el razonamiento fue matemático pero lógico y valiente: la coincidencia de que volviera a ocurrir un bombazo en una tercera vez seguida en la presentación de un libro de Ribeyro era menos que probable. Se cumplió y el evento resultó magistral y muy emotivo en La Estación de Barranco, el Barranco bohemio donde él vivía. Julio hizo una espontánea y cerrada disertación en defensa de la creación literaria y la vida sobre la muerte y la barbarie. Fue inolvidable y también largamente aplaudida. A Dios gracias en esta ocasión no hubo bombazos, aunque sí ocurrieron otros incidentes en otras zonas de la ciudad con un saldo trágico de ocho muertos, 38 heridos, cinco coches bomba y 13 vehículos incendiados.

No fueron sólo memorables y grandiosas las presentaciones, fueron el verdadero reconocimiento que Julio se merecía y fue un orgullo no solo familiar sino nacional. Experiencia inolvidable vivir aquellos acontecimientos, haber colaborado desde mi ubicación de enlace porque trabajaba en el banco auspiciador de la edición y, a la vez, era sobrino del escritor.

4. En la noche del 30 de diciembre de 1992

Después de visitarlo en la terracita de su estudio en Barranco y vinos tintos cursados, fuimos al restaurante "El Salto del Fraile". Había una fiesta de fin de año de un banco donde trabajaba su sobrina. En plena copa, acodados en el bar frente al mar nocturno con Julio ¡se fue la luz! Apagón en todo Lima. ¿Dónde diablos los "terrucos" habrían hecho volar las torres de energía esta vez? Regresamos a ciegas por el serpentín de la playa La Herradura.

Ese fue el contexto de violencia y de gloria en que vivimos experiencias y anécdotas imborrables en aquel 1992.

Hace diez años partió Julio. Estuve unos minutos en la media hora final. Con dos familiares más hicimos una oración inútil. Una "junta de acreedores" tramaba su embargo final y reclamaba la presencia de Julio en el infinito literario. Tal vez para deleitar al creador, acreedor mayor con su prosa y con su cuento. Salí descuadrado de esa sala para perderme por los corredores del hospital. Tal vez no debí entrar nunca... ¿o sí? Era la mañana del domingo 4 de diciembre de 1994.

Sólo ocho días antes, el 26 de noviembre 1994, en representación de Julio, su esposa e hijo (Alida y Julito) habían recibido el Premio Juan Rulfo en Guadalajara, México. El único reportero que cubrió la nota allá fue el amigo nuestro y escritor Alejandro Sánchez Aizcorbe, quien llevó una ponencia maravillosa, que conservo por cierto. Una nota fiel del periódico del día 29 de noviembre titulaba: "Su nombre se escribió con fuego en medio de la danza", refiriéndose a efectos pirotécnicos que iluminaron y proyectaron su nombre con fuego en la noche ceremonial de la premiación. Era, sin duda, la distinción literaria de más alta calidad continental en su carrera y no la pudo recibir ni gozar a plenitud.

Nos queda, con mi primo Juan Ramón, la misión de seguir la huella que sentimos del tío y maestro, como aprendices solamente. Siembra de una "nada", que irreverentemente pretendemos cosechar en intentos amateur en este vano oficio, chapaleando con pequeños escritos e intervenciones como ésta, sin duda muy cerca de la tentación del fracaso, más de este último.

Cuadernos de Humanidades 15 (189-202)

JULIO RAMÓN RIBEYRO VISTO POR ÉL MISMO. CONFERENCIA EN EL BANCO CONTINENTAL

JULIO RAMÓN RIBEYRO

Lima, abril de 1984

Quisiera antes que nada agradecer al Banco Continental que, a través de su fundación para la educación y la cultura, me ha permitido estar esta noche ante ustedes. Agradecer también las palabras tan generosas y claras del doctor Augusto Tamayo Vargas.

Ahora bien, yo soy un escritor que se ha resistido siempre a hablar públicamente de su propia vida y de su propia obra. Por lo general, cuando he tenido que dar conferencias, he preferido siempre referirme a otros autores y no a mí mismo. Ello se debe a muchas causas, quizá porque soy extremadamente discreto, no sé si esto es un defecto o cualidad y también, en particular, porque soy un escritor que –a pesar de haber llegado a los 54 años– no ha llegado a formular lo que se llama una poética, es decir, un conjunto de principios, de normas, de convicciones o de certezas acerca de lo que es la literatura y acerca de lo que es el hecho de escribir.

Eventualmente he dado algunas respuestas al respecto, pero siempre han sido provisionales y han sido rectificadas y desmentidas incluso por otras declaraciones que he hecho o por mi propia boca. Es así, pues, que no será esta una charla magistral ni un curso sino simplemente una conversación con ustedes y una tentativa de –a través de esta conversación– esclarecer algunos aspectos de mi propia obra. Será también, de todos modos, una conversación de tipo descriptivo, evitaré –en lo posible– todo lo que sea interpretación o valoración. Pero antes de entrar a hablar de mi obra y de las diferentes circunstancias en que escribí mis libros, creo que vale la pena reflexionar un poco acerca de cómo surge una vocación literaria, por qué una persona llega a ser escritor y no médico, abogado o aviador o, en fin, tantas ocupaciones y actividades que hay en la vida. Yo siempre me he interrogado por qué motivo, en un momento dado, decidí convertirme en escritor.

En este caso solamente cabe dar algunas respuestas contradictorias o quizá complementarias. Por un lado, puede decirse que para la vocación literaria existe una cierta predisposición, una predisposición de tipo familiar o una disposición que está inscrita -por decirlo así- en nuestro código genético. Cuando pienso, por ejemplo, si han existido precedentes de escritores en mi familia, puedo llegar a la conclusión de que, por vía paterna por ejemplo y hasta las generaciones que me han antecedido y que conozco, ha habido siempre una tendencia a la actividad intelectual. Es decir, durante cinco generaciones por lo menos, mis antepasados paternales ejercieron en forma profesional las actividades de tipo intelectual que estuvieron ligadas con las ideas, con la palabra y con la escritura. Por ejemplo, mi antecesor más lejano del que tengo noticias fue un gallego que vino a Lima a fines del siglo XVIII y que, según tengo entendido, tuvo una librería. Eso indica ya que estaba en contacto con los libros, que le interesaban los libros y que, en alguna u otra forma, se interesaba por la literatura. El hijo de este lejano antecesor ya fue un hombre de letras que llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos, ministro de Relaciones Exteriores y presidente de la Corte Suprema de Justicia, pero -aparte de esto- escribió. Escribió una serie de biografías de próceres de nuestra Independencia y de figuras universitarias, también un ensayo sobre la Guerra del Pacífico que hasta ahora conservo entre mis viejos papeles, pero que es muy difícil de publicar debido a que su letra es absolutamente ilegible. El hijo de este señor tan notable fue también un hombre de letras. Al igual que su padre, fue también rector de la Universidad San Marcos, ministro de Relaciones Exteriores y presidente de la Corte Suprema de Justicia. En realidad, fue algo así como en las vidas paralelas de Plutarco y escribió tratados, tratados de Derecho Internacional y, sobre todo, muchas cartas, unos veinte volúmenes de cartas muy interesantes, más una famosa polémica contra un teólogo de la época, en la cual demostró ser un hombre extremadamente liberal y muy avanzado para el pensamiento de su época.

Continuando con esta especie de historia familiar, un tío abuelo mío fue un notable periodista que radicó en Francia y que colaboró durante muchos años en periódicos franceses y en algunos periódicos de Lima y que tenía proyectos -por cartas que conservo de él- de libros que pensaba escribir. Incluso tenía un libro terminado sobre música gregoriana, tema extremadamente sofisticado, pero todos sus documentos se perdieron, pues este tío abuelo mío murió durante la ultima guerra en un campo de concentración nazi, pues fue capturado por los ocupantes alemanes y llevado a Alemania, donde pereció.

Finalmente, llegamos a la generación más inmediatamente anterior

a la mía, la de mi padre. Mi padre fue un hombre de una exquisita cultura, de una gran inteligencia, tenía un amor desmedido y excepcional por la literatura, pero nunca llegó a escribir por razones personales, de trabajo, familiares y por una serie de circunstancias. Hablaba siempre de los libros que quería escribir, incluso nos contó muchas veces los temas de los libros que tenía en mente y que eran, por lo general, reminiscencias de su juventud, pues él perteneció a la generación del Amauta.

Fue amigo de Valdelomar, de Mariátegui, de Haya de la Torre, de Porras y estuvo muy vinculado a todo el nacimiento y todo ese fervor de ideas que existió en esa época de los años 20, pero -por desgracia- mi padre murió relativamente joven, a los 47 años, y no pudo llevar a cabo los proyectos literarios que tenía en mente. Lo que digo está relacionado con lo que me preguntaba: de dónde viene la vocación literaria, cuáles son sus orígenes, por qué uno es escritor. Hay, por un lado, como acabo de tratar de explicarlo, quizá una cierta disposición familiar, como puede haber en cierta familia una disposición para la música, una disposición para las matemáticas, pero esto no es suficiente, debe haber algo más. Y el otro aspecto, que es el aspecto de la educación y del ambiente, en el cual uno se forma de niño y en su juventud, es decir, nos encontramos aquí con el grave problema de lo innato y lo adquirido.

Yo no quiero entrar en una polémica, en una discusión hasta ahora no resuelta, sobre qué cosa es lo que predomina: si realmente la combinación de ambos factores es lo que determina el comportamiento de una persona, su vocación y sus actividades.

Pero, en mi caso particular, hubo también una enorme importancia del ambiente de mi infancia y de mi adolescencia, puesto que en mi casa existía una excelente biblioteca. Mi padre -como repito- era un gran aficionado a la literatura y desde muy niño tuve ocasión de tener contacto con libros y con autores. Recuerdo que mi padre tenía la costumbre, cuando llegaba de su trabajo, de convocarnos en el salón de la casa -nosotros teníamos 8, 10 años- y leernos a sus autores preferidos, y nos leía en voz alta a estos autores. Obras que hasta ahora recuerdo perfectamente y de lo más variadas. Obras clásicas como *El Quijote* o poesías de Baudelaire, que él mismo traducía directamente del francés, obras de Eça de Queirós o autores ingleses como Chesterton, Oscar Wilde o el *Libro de la jungla*. Infinidad de autores, en particular franceses; trozos de Flaubert, trozos de Maupassant. Hubo también, en consecuencia en mi caso, aparte de la disposición familiar a la que he aludido, un ambiente y una educación literaria.

Podría concluirse entonces que, si yo soy escritor, se debe a estos

dos factores. Pero no, no solamente eso –y no creo que sea eso–, porque nosotros fuimos cuatro hermanos y si esos dos factores fueron los esenciales, los cuatro hubiéramos sido escritores y, sin embargo, solamente lo fui yo, los otros tres no. Entonces debe haber algún otro elemento que interviene. ¿Cuál sería entonces este elemento? Quizá este tercer elemento sería simplemente una cuestión de azar, de circunstancias específicas que corresponden a cada individuo, como pueden ser ciertas amistades o ciertas experiencias muy personales que uno tuvo y que no compartió con los otros. O también cuestiones puramente de azar, un viaje, no se sabe qué, un accidente. En mi caso, yo creo que lo que asentó mi tendencia a la literatura, quizá lo mencioné en la conversación que tuvimos el martes pasado, fue mi primer contacto con los escritores de mi generación. Es decir, el saber, el conocer a personas que tenían las mismas inquietudes que yo, los mismos proyectos literarios, el mismo deseo de llegar a ser un escritor. Y ello se produjo cuando ingresé a la universidad en la Católica, con mis entrañables amigos Carlos Germán Belli y Leopoldo Chariarse, y cuando frecuenté la Universidad San Marcos, donde conocí a Zavaleta, a Washington Delgado, a Luis León Herrera, a Alberto Escobar, a Paco Bendezú, a Pablo Macera, a Víctor Li, en fin, a tantos amigos, cuyos nombres en estos momentos olvido, pero que gracias a cuya compañía y a cuyo aliento pude o se desarrolló en mí la vocación literaria. A parte de esto, naturalmente estuvo mi viaje a Europa, en el cual este contacto con escritores ya no solamente peruanos, sino de otras nacionalidades –españoles, colombianos, mexicanos–, estaba respaldado por un grupo de escritores que compartían los mismos intereses y tenían los mismos proyectos.

Para volver con lo que comencé, a parte de las disposiciones que se podrían llamar familiares, a parte del marco social o educacional de la infancia y de la juventud y a parte de los encuentros, de los azares de la vida, lo que determina la vocación de escritor es también algo más, porque todo ello no basta. Es también la decisión de hacerlo. Llega un momento en el cual uno decide: voy a ser un escritor. En mi caso particular, esta decisión quizá no fue muy tajante, no se produjo en un momento determinado. Fue una decisión que se fue produciendo paulatinamente y que en un momento dado se convirtió ya en una realidad. Por ejemplo, un incidente para mí muy emotivo y que me convenció un poco de que en realidad debía asumir yo mi vocación de escritor seriamente y no solamente como un acto de diletantismo como había sido hasta entonces, fue una experiencia que tuve en Lima en unos de mis viajes, en mis primeros retornos a Lima –hace ya una quincena de años o más–, cuando –llegando a Lima– recibí la llamada de un grupo de alumnas de un colegio nacional que quería verme y como yo

no podía recibirlo en casa, pues era toda una clase, nos dimos cita en un aula del Instituto Nacional de la Cultura o Casa Nacional de la Cultura, como se llamaba entonces. De pronto, me encontré en esta aula con cincuenta o sesenta muchachas de un colegio nacional que debían tener entre 14 y 16 años, que me habían leído, lo cual yo desconocía y me pidieron que les dijera solamente algunas palabras y les dije unas cosas muy simples. Al final de esta pequeña y corta reunión, me entregaron una bolsa de plástico y en esa bolsa de plástico –cuando la abrí– había cantidades de lapiceros y como diez o quince cintas de máquina de escribir. Y me dijeron: "Esto es un obsequio que le hace la clase para que usted pueda seguir escribiendo". Este gesto a mí me emocionó mucho y me dije: "Bueno, después de todo, yo no soy un escritor solitario ni poco leído ni desconocido, sino que hay personas que me leen, colegialas, y, en consecuencia, debo continuar escribiendo. Debo tener presente que se asume, cuando uno escribe, cierta responsabilidad, aunque sea para no decepcionar las expectativas de sus lectores".

En buena cuenta, esta circunstancia y otras más, que no vale la pena por el momento comentar, me convencieron, me reafirmaron y me decidieron a ser realmente un escritor.

Ahora bien, quisiera ahora referirme un poco a mis obras, cómo han ido surgiendo, cómo han ido desarrollándose, en qué circunstancias las he escrito, con qué objeto, etcétera. No voy a hablar de mis obras infantiles, puesto que mi primera novela la escribí cuando tenía 14 años. Se llamaba *Benito, el pescador* y estaba escrita con pluma y tinta en un cuaderno de colegio. Ni me acuerdo de qué trataba, solamente que era vagamente muy melodramática, pues al final morían los quince personajes que componían la novela. Pero el primer libro serio que escribí fue el que mencionó hace poco el doctor Tamayo Vargas: *Los gallinazos sin plumas.*

Este libro de cuentos lo escribí cuando ya estaba en Europa. Había viajado a Europa en 1952 y en ese momento empecé a escribir este libro de cuentos. ¿Por qué un libro de cuentos y por qué un libro de cuentos sobre Lima? Pues es mi certeza de que Lima era una ciudad sin novela, es decir, una ciudad en la cual no existía una representación literaria adecuada a la época en que yo vivía.

Las obras literarias y de ficción sobre Lima habían sido relativamente pocas, escasas en el Perú. El precedente más inmediato que teníamos eran las novelas *Duque* de Diez Canseco, *Panorama hacia el alba* de José Ferrando y otras de menor interés, salvo *La casa de cartón,* que es una novela urbana, pero que se circunscribe al ambiente de Barranco.

---

[1] Ribeyro, Julio Ramón. *Los gallinazos sin plumas.* Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955.

Pensé entonces que era necesario reflejar literariamente una ciudad que se había transformado, que había dejado de ser la arcadia colonial y que estaba en trance de convertirse en una urbe moderna y, como no tenía en ese momento ni disposición ni idea para escribir una novela, se me ocurrió escribir un grupo de cuentos de diferente medida, que fueran como una especie de mosaico de la vida de la ciudad.

Este libro -como repito- lo escribí en París y una parte en Madrid, cuando tenía 23 o 24 años, y el cuento principal, «Los gallinazos sin plumas», me fue inspirado por experiencias infantiles. Cuando yo vivía en Miraflores, de niño, había visto a muchos muchachos de barrios pobres que recogían la basura, la juntaban, en fin, la vendían y la entregaban a los cerdos. Me había olvidado completamente de este incidente, pero en París, en 1954, trabajando yo de conserje de un hotel, entre mis obligaciones tenía la de levantarme muy temprano para sacar los cubos de basura a la calle. Y, en una de estas salidas a la calle con los cubos de basura, vi que había una serie de vagabundos que estaban esperando justamente esto, para precipitarse sobre los cubos y sacar de ellos lo que le fuera necesario. Esto me hizo inmediatamente recordar estas escenas de mi infancia y en el acto empecé a escribir ese cuento que se llama «Los gallinazos sin plumas». Cuento, por otra parte, que en esa época fue quizá una novedad muy llamativa, puesto que este oficio u ocupación era relativamente rara, pero que en la Lima de hoy se ha extendido y es casi una industria.

Este libro fue seguido por otro libro de cuentos, *Cuentos de circunstancias*.[2] El título indica ya cuál es su contenido, porque eran relatos que habían sido escritos en diferentes épocas de mi vida, en diferentes circunstancias, que no tenían entre sí mayor unidad. Que habían sido publicados en revistas o en periódicos y que decidí reunirlos de pronto en un volumen, a instigación sobre todo de un editor muy activo en esa época -tan activo como Congrains, que fue uno de los precursores del libro barato y popular en el Perú- que es José Bonilla Amado, que creó una editorial que se llamaba Nuestra América o algo por el estilo, en la cual publicó muchos libros a bajo costo y muy populares. Entonces, para los efectos de esta edición, reuní este grupo de cuentos bajo el nombre de *Cuentos de circunstancias*.

Una estudiosa de la Universidad Católica que hizo una tesis sobre mí, me dijo una vez que el título de este libro no correspondía a lo que yo había querido decir. Es decir, no se trataba de cuentos diversos reunidos en un volumen, sino que el título mismo de *Cuentos de circunstancias* escondía una intención, puesto que -según ella- en cada cuento había una

---

2 Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos de circunstancias*. Lima: Nuevos Rumbos, 1958.

circunstancia que determinaba la vida del personaje principal, lo cual me pareció una idea extremadamente sutil y que yo acepto en este momento con agradecimiento.

Después de estos libros de cuentos, me lancé a escribir mi primera novela, que fue *Crónica de San Gabriel*.[3] En realidad, esta novela la escribí en Alemania, en 1956 o 1957. Yo no tenía, en realidad, ningún propósito de escribir novelas todavía. Me proponía continuar con el género de cuentos, que se adaptaba más a mi temperamento vehemente y a mi imposibilidad de trazar proyectos a largo plazo. Recuerdo que estaba en Munich. Era un invierno extremadamente frío, no se podía salir prácticamente a la calle porque hacía 30 grados bajo cero y me vi en la obligación de quedarme forzosamente en mi habitación. Esta habitación era un cuarto que había alquilado en la casa de una familia obrera en las afueras de Munich y este encierro forzoso, en medio de un invierno glacial, hizo que evocara la vida en el Perú, la vida en Lima, el buen tiempo, la primavera, las verduras, los árboles y, de pronto, sin ningún propósito deliberado de escribir nada largo, empecé a contar unas vacaciones que había pasado de adolescente en la sierra.

Empecé a escribir y continué escribiendo, cada vez con mayor precipitación y mayor ahínco y, de pronto, al acabo de unos días, me di cuenta de que lo que estaba escribiendo era realmente una novela, y esto duró exactamente tres meses, duró toda la época de invierno. Después, cuando comenzó el deshielo y cuando pasaron además, porque en Europa sí pasan, las primeras golondrinas, cuando empieza la época del deshielo, me di cuenta de que la novela estaba terminada y la había escrito en un estado casi de sonambulismo, porque recuerdo que había perdido casi todo contacto con la realidad. Es decir, me parecía que lo real era lo que estaba escribiendo y que lo ficticio eran los personajes, los seres que me rodeaban y que eran, en esas circunstancias, el dueño de la casa en la que vivía y sus dos hijas, dos hermosas valquirias que venían todos los días a la habitación a traerme la comida, los cigarrillos y las botellas de cerveza.

Bien, esta novela, no sé si ustedes la habrán leído, tiene –a mi juicio– en este momento, y después de haberla releído veinte o treinta años después, cierta originalidad, es decir, es la única novela que he escrito de ambiente rural, porque yo siempre he escrito sobre Lima, que era lo que conocía directamente. Pero esta novela de ambiente rural está escrita desde el punto de vista de un limeño, es decir, no tiene ninguna razón para ser comparada con las obras agrarias, las grandes novelas campesinas, de un Ciro Alegría,

---

[3] Ribeyro, Julio Ramón. *Crónica de San Gabriel*. Lima: Tawantisuyu, 1960.

de un José María Arguedas.

Además, no era tampoco mi intención entrar en competencia con quienes habían nacido en esas regiones y conocían perfectamente el mundo que describían. Si la finalidad de esta novela depende del hecho de que es la visión de la sierra de un limeño y que es una novela que está circunscrita a un mundo cerrado, es una novela que llamaría claustral. Hay novelas, muchas novelas, que tienen como características el desarrollarse en recintos cerrados. Se han escrito novelas, por ejemplo, sobre internados, sobre hospitales, sobre cárceles, sobre conventos, pero ésta transcurre en una hacienda, en una hacienda como la que yo viví en esa época, que era una verdadera fortaleza.

Una hacienda que estaba cerrada entre cuatro muros y que tenía dos puertas que se cerraban de noche con un guardián y casi toda la acción de la novela transcurre en este microcosmos, formado por la familia y los servidores, con muy pocas incursiones fuera de la hacienda. Y este ambiente cerrado de la novela permite, pues, que la descripción de este mundo se convierta en una metáfora de un mundo mayor, de un mundo más extenso. De esa forma, *Crónica de San Gabriel* es una representación en miniatura del mundo del Ande peruano.

Veo que estoy entrando a hacer explicaciones y valoraciones, cuando lo que quería era simplemente hacer, más que nada, una descripción sucinta de las obras que he escrito y he publicado. Esta obra tuvo relativo éxito, ganó el Premio Nacional de Novela, fue traducida a algunas lenguas. Sin embargo, yo no estaba muy contento con ella y decidí dedicarme nuevamente al cuento. Entonces escribí dos libros de cuentos más, uno que se llama *Las botellas y los hombres*[4] –que fue publicado con el título de *Los hombres y las botellas*– y otro que se llama *Tres historias sublevantes*.[5]

Los hombres y las botellas o *Las botellas y los hombres*, yo mismo me estoy equivocando, tiene un título obvio. Es una reunión de cuentos sobre bebedores. Creo que este tema no les debe ser extraño ni a los que están aquí presentes ni a los peruanos en general, pues en el Perú –como en muchos de nuestros países del Tercer Mundo– se bebe excesivamente. Yo quise tocar, en la mayoría de estos cuentos, casos de gente que está bebiendo: lo que sucede, lo que dicen, lo que hablan, lo que les ocurre, a veces en forma cómica, a veces en forma dramática.

Tres historias sublevantes fue, en cambio, un libro serio. Fue el primer libro de cuentos que estuvo precedido de una cierta concepción de carácter

---

4 Ribeyro, Julio Ramón. *Las botellas y los hombres*. Lima: Populibros Peruanos, 1958.

5 Ribeyro, Julio Ramón. *Tres historias sublevantes*. Lima: Mejía Baca, 1964.

estructural, para llamarlo con este término un poco pomposo, pues son tres cuentos que transcurren uno en la costa, uno en la sierra y uno en las montañas, las tres regiones clásicas de nuestra geografía. Luego porque el primer cuento está escrito en primera persona, narrado por el protagonista principal. El segundo cuento, el que transcurre en la sierra, está narrado también en primera persona, pero por un personaje secundario, un niño que es testigo de los acontecimientos. El tercer cuento, que transcurre en la selva, es una sucesión de diez monólogos que son sucesivamente narrados o dichos –no sé como se dice en este caso– por cada uno de los personajes.

Este libro recuerdo que me lo llevó Vargas Llosa a París, porque acababa de editarse en Lima. Vargas Llosa había estado en Lima y viniendo a París me trajo los primeros ejemplares. Me dijo que lo había leído en el avión, que le había gustado mucho, pero me dijo: "Estás llegando a los límites soportables del naturalismo". Me acuerdo perfectamente de esta frase, que yo la registré en mi memoria y que la he tenido a veces presente para poder seguir escribiendo.

Luego vino *Los geniecillos dominicales*.[6] Este libro o esta novela, en realidad, yo la había empezado a escribir en Madrid en 1954 o 1955, entonces se llamaba *El amor, el desorden y el sueño*[7] –un título que me gusta mucho y que he debido conservar para una novela cuando la publique–. Quería entonces narrar o describir o representar el mundo de mi generación y en eso regresamos a la Generación del 50, el mundo de mi juventud, los amigos que había tenido en la universidad, los amigos que había tenido un poco en el barrio y tratar de dejar por lo menos un testimonio de cómo se vivió o cómo vivía este grupo de artistas un poco bohemios, un poco desorientados en esos años que precedieron y que se dieron junto con el comienzo de la dictadura de Odría.

Sin embargo, no es una novela política, como ustedes recordarán. Es una novela, más bien, de caracteres, una novela de ambiente y una novela que indirectamente narra o toca también el tema de la decadencia. Esta novela fue publicada por Manuel Scorza, en su colección de Populibros y obtuvo un premio que fue dado en esa época por la editorial y por un periódico de Lima. Sin embargo, el libro tuvo relativamente muy poco éxito. Recuerdo que los comentarios periodísticos de la época fueron bastante parcos. Uno en particular, del querido Sebastián Salazar Bondy, que fue el último artículo que escribió. Incluso el artículo salió días después de que él murió, en el cual elogiaba al libro en cierta forma. Él era bastante generoso,

---

6 Ribeyro, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Populibros Peruanos, 1965.

7 Mención en sus diarios sobre esta publicación.

recuerdo textualmente una frase: "Se nota mucho la costura entre lo vivido y lo inventado".

Luego viene mi tercera novela, *Cambio de guardia*.[8] Esta novela fue, en realidad, una novela que me dio mucho trabajo, a pesar de que la escribí en un periodo relativamente corto. Yo, por lo general, escribo rápido, es decir, escribo rápido, pero después corrijo mucho, las cuestiones puramente de redacción, las cuestiones de fraseo, pero no refundo ni rehago libros. No es mi estilo de trabajar. El libro sale bien o sale mal.

Esta novela la escribí en circunstancias muy particulares, puesto que en esa época habían ocurrido incidentes políticos graves en el Perú, en los cuales habían muerto algunos amigos míos muy queridos. Era la época de plena efervescencia castrista. Todos los peruanos jóvenes que vivían en París estaban verdaderamente arrebatados y movidos por estos ideales y por estas ideas, y quienes no lo estaban entonces se equivocaban. En realidad, después nos dimos cuenta de que fuimos nosotros quienes nos habíamos equivocado, pero fue una novela escrita y movida por el resentimiento y por la cólera.

Quizá estos sentimientos –a pesar de que Arguedas dice, en una parte, que hay que escribir con odio– no sean muy recomendables, al menos en mi caso. Yo estaba realmente en un estado de irritación, de cólera, de malestar y de impotencia. Entonces decidí escribir una novela que criticara violentamente todo lo que había en el Perú, a los sacerdotes, a los militares, a los políticos, a los intelectuales, etc. Entonces imaginé una serie de situaciones que se prestaban para ese tipo de crítica y la novela está en realidad constituida por seis o siete historias diferentes, que son un asesinato político, un asesinato crapuloso, un golpe de Estado, una huelga, un gran peculado y alguna otra historia, pero en realidad eran diferentes historias que correspondían a lo que el Perú tenía de más criticable y de más odioso en ese momento y, en general, en su historia política.

Aparte de esto, el sentimiento que me inspiró fue un sentimiento casi se podría decir de represalia, pero –además– había también una concepción de tipo más intelectual en este libro, que me sirvió para la construcción y la organización de la novela, que fueron tres ideas muy simples, si se quiere, pero que me interesaba explicitar a través de estas situaciones. Es la idea de la imbricación, es decir, el hecho de que todos estamos en alguna forma unos con otros relacionados y, a veces, mucho más estrechamente y más cercanamente de lo que creemos. Por ejemplo, qué digo yo, qué relación puede haber digamos entre el primer ministro de Francia y un niño de las barriadas de Lima. Sin

[8] Ribeyro, Julio Ramón. *Cambio de guardia*. Lima: Milla Batres, 1976.

embargo, es posible que a través de una persona se hayan comunicado los dos. Por ejemplo, digamos que nuestro alcalde va a repartir un vaso de leche a una barriada de Lima y le da la mano a un niño y quince días más tarde o quince días antes está en Francia y le da la mano al primer ministro de Francia. Entonces, entre ese niño de las barriadas y este primer ministro hay una comunicación a través de un personaje intermediario. Esa era una de las primeras ideas y en la novela, en efecto, de todos los personajes, a pesar de que no tengan nada que ver aparentemente unos con otros, siempre hay uno o dos que sirven de intermediarios para comunicarse.

Otra idea era la del azar, quiero decir la importancia que tiene el azar en nuestra vida. En la novela hay diferentes situaciones que se desencadenan simplemente por encuentros completamente fortuitos. Un individuo que frena el carro para no atropellar a una persona y este pequeño incidente que no tiene mayores consecuencias, en realidad, tiene consecuencias, porque esa persona por detenerse se demoró unos segundos más en atravesar la calle y, debido a eso, no encontró a una persona a la cual tenía que encontrar si hubiera continuado nuevamente su camino.

Y la tercera idea que me sirvió para estructurar el libro fue la idea de la imposibilidad para descubrir la verdad. En la novela, la mayoría de las historias, de estas seis o siete historias que hay, quedan siempre en la vaguedad y en la duda. Hay un asesinato y no se sabe quién es el asesino. Hay también una escena que es un peculado, pero no se sabe si realmente se produjo ni quién lo organizó. Hay también un incidente –una de las tantas historias– que transcurre en un orfanato de mujeres, en el cual se acusa al director –que es un sacerdote– de abusar de sus alumnas, pero no se sabe realmente si abusaba o no o si sus alumnas eran unas histéricas que lo acusaban sin ningún fundamento y esta idea, en realidad, me vino, en fin, incluso la mantengo, porque en los hechos de la vida más importantes, incluso en los medianamente importantes, es extremadamente difícil llegar a conocer la verdad. ¿Quiénes son las que la conocen? ¿Hay una, dos, tres personas? ¿Existen o no existen? En otros casos..., por ejemplo, qué digo yo, el asesinato de Kennedy, por poner un ejemplo importantísimo... periodistas, historiadores y políticos se han pasado veinte años investigando, haciendo búsquedas, pesquisas, pero –en realidad– nadie sabe realmente la verdad: qué cosa fue lo que pasó. Esos fueron, pues, los tres principios que estructuraban esta novela, *Cambio de guardia*, que fueron el azar, la imbricación entre los personajes y la imposibilidad para descubrir la verdad.

Esta novela, además, tiene algunos aspectos poco anecdóticos y es que fue escrita en 1964 y 1965. La terminé, pero no tenía título. Me era

extremadamente difícil encontrarle un título, porque había tantas historias dentro que no encontraba un título que cubriera a todas. Entonces recuerdo que la leyeron algunos amigos en esa época, entre ellos el aquí presente Alfredo Ruiz Rosas, en esa época en París, y me dijeron que estaba bien, etcétera, pero yo la guardé, la metí en un ropero y esa novela se mantuvo ahí durante ocho o diez años sin que yo la volviera a tocar. Solamente lo hice en una ocasión en que me di cuenta de que sobre esa novela estaba durmiendo mi gato y la había llenado de pelos. Entonces me dije: "¿Qué es esto? Este libro está aquí hace años, ¿por qué no lo saco?". Entonces lo saqué, lo releí, lo pasé en limpio y lo publiqué en 1974 o 1975, con el título de *Cambio de guardia*, que lo puse un día en que estaba reunido con un grupo de familiares y la novela seguía sin título. Cada cual empezó a dar uno, dimos como cincuenta títulos, hasta que, de pronto, un sobrino mío dijo: "Cambio de guardia". Entonces, dije: "Ah, este es". Y le pusimos *Cambio de guardia*.

Bueno, después de la tercera novela vienen ya mis libros de cuentos posteriores, entre ellos *La palabra del mudo*,[9] que reúne –en realidad– todos los libros anteriores de cuentos que había publicado más dos libros de cuentos nuevos. ¿Por qué *La palabra del mudo*? Muchas veces me han preguntado qué quiere decir eso. En realidad, yo le puse *La palabra del mudo* porque yo tenía la intención de escribir un cuento que se llamara «La palabra del mudo». Tenía algunas historias que podrían prestarse a este título de La palabra del mudo, pero fue un cuento que nunca pude terminar. Lo empecé varias veces, pero no me salía. Entonces, dije: "Vamos a publicar, pues, el libro con este titulo, aunque no exista un cuento que se llame «La palabra del mudo»". Pero luego me di cuenta de que ese título tenía una cierta significación y que correspondía, en cierta forma, a muchos de los cuentos que estaban contenidos en estos volúmenes, y luego hice entonces una pequeña introducción en la cual decía que con este libro lo que yo había querido era darle voz a quienes no la tenían; darle la palabra a los humildes, a los pobres, a los desesperados, a los que no tienen la posibilidad de expresarse. Alguien también me dijo que, en realidad, le había puesto el título de *La palabra del mudo* refiriéndome a mí mismo, que esa palabra era la mía, puesto que yo proverbialmente, no ahora, tengo la fama de hablar muy poco.

Estos son prácticamente los libros que he escrito. Tendría que referirme también a *Prosas apátridas*,[10] que don Augusto ha mencionado muy

---

9 Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mudo (cuentos)*. Lima: Milla Batres, 1973 (I y II), 1987 (III) y 1992 (IV).

10 Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975; *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Batres, 1978; *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

elogiosamente. Es el libro que me ha deparado más satisfacción en tanto que –siendo un libro que no es de ficción, que no es una novela, que no son cuentos ni teatro– es un libro simplemente de pequeñas notas, fragmentos, distintos entre sí y sobre diferentes temas y que yo he escrito en el transcurso de mi vida sin la intención de reunirlos.

Había en París un fotógrafo muy conocido, Baldomero Pestana, que me dijo si tenía textos que pudiera él ilustrar con fotografías. Entonces, le presenté estos textos. Finalmente, él los leyó y me dijo que no se pueden hacer fotos con estos, porque aquí no hay prácticamente cosas que sean plásticas y, en efecto, todas son reflexiones, meditaciones, aforismos. Pero, en fin, como ya tenía el libro ya copiado y reunido, lo publiqué en España con el título de *Prosas apátridas*, título también extremadamente confuso y que me obliga a cada momento en Europa a hacer aclaraciones, puesto que cuando lo han publicado en España, y ahora lo van a hacer en Francia, siempre han dicho: "Ah, es el libro de un expatriado, de un deportado, de un individuo que no tiene patria". Yo he dicho que no, no se trata de eso, simplemente se llama *Prosas apátridas*, porque estos son los textos que no tienen patria literaria, porque estos textos no son nada, no pertenecen a ningún género. Entonces, son textos apátridas y si los he reunido en un libro justamente es para darles cierta cohesión, cierta unidad y dotarlos, si se quiere, de cierto espacio literario común.

En fin, eso es lo que he escrito. No quiero referirme al teatro porque ya sería extremadamente largo y complicado, pero qué cosa es lo que estoy escribiendo o qué cosa es lo que estoy tratando de escribir y qué cosa proyecto escribir, eso ya es otro capítulo. Por lo pronto, novelas no. Todas mis novelas han sido escritas entre los 25 y los 35 años, y yo tengo ya 54 años. Es decir, en cierta forma son libros de juventud. Luego he seguido escribiendo cuentos. He escrito teatro y luego he empezado, eso sí, varias novelas, pero las dejé inconclusas, por lo menos unas diez o quince.

¿Por qué las dejé inconclusas? Porque, a veces, los libros dependen de la primera frase, del primer comienzo. Siempre lo he asociado yo al tejido: escribir es como tejer, hay que encontrar el punto. Si el punto inicial no está bueno, entonces todo el tejido sale mal. Eran novelas que parecían que iban a despegar pero, de pronto, en la primera página, en la quinta página o en la décima página estaban enredadas y me daba cuenta de que ya no podía proseguirlas. Así podría yo mencionarles cantidad de novelas comenzadas, interrumpidas en pocas líneas o en pocas páginas. Algún día tengo la intención de publicar solamente los comienzos de estas novelas, todas juntas, porque formarían un buen volumen, con un título que se

llame así como *Pedestal sin estatua,* un título un poco cursi, un título de esa naturaleza.

Ahora, entre los libros actuales, porque naturalmente sigo escribiendo, tengo por lo menos dos. Un libro, un poco raro si se quiere, se basa en la invención de una nueva lengua, quiero decir que estoy tratando de inventar una lengua. Esto puede parecer un disparate, pero es cierto, no solamente desde el punto de vista del vocabulario, sino también desde el punto de vista de la gramática, de la construcción, de la morfología. Por lo menos, ya tengo un centenar de palabras inventadas, incluyendo sustantivos, verbos, adjetivos, etcétera, y de lo que se trata es de escribir un libro con estas palabras y me he dado cuenta de que para escribir un libro no es necesario disponer de cinco mil o diez mil términos. Se puede escribir un libro perfectamente con quinientas palabras. Entonces simplemente estoy esperando la ocasión de llegar a tener un número viable de palabras para escribir un libro con este lenguaje absolutamente inventado, incluso traducir otras obras a este lenguaje.

En fin, para volver a lo que le decía al comienzo, como escritor no tengo, si se quiere, una poética. No puedo dar sino hacer una descripción de lo que he escrito con algunas pequeñas interpretaciones personales, pero –en realidad– me sigo aún interrogando sobre cuál ha sido realmente mi rol como escritor y cuál ha sido realmente mi importancia como escritor y esto para mí sigue siendo verdaderamente un enigma. Si bien he tenido y he sentido ahora una especie de impresión, no solamente al ver reunido tanto público –en estos momentos que hablo ante ustedes–, sino por el pequeño incidente que conté hace unos momentos, de que soy quizá un escritor leído y apreciado en el Perú.

Números publicados

1. El paso del fenómeno al fundamento
2. Espacio social para la mujer en el Perú
3. Carlos V y América
4. El Fenómeno "El Niño" en la costa norte del Perú a través de la Historia. Perú-Ecuador: un espacio compartido
5. Reflexiones sobre los ismos
6. Filosofía y cultura
7. Verbo, aspecto y perífrasis
8. Filosofía y sociedad
9. El legado científico de Alexander von Humboldt en el Perú
10. Luces y reformas en el Perú. Siglo XVIII
11. Coloquios de Lingüística
12. Aproximaciones a la literatura peruana
13. La libertad y sus realizaciones
14. Evangelización y vida eclesial en Piura. Siglos XVI y XVII
15. Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura

En preparación

La integración de los saberes

En este gran laberinto. Estudios filológicos sobre el Inca Garcilaso en el cuatricentenario de los *Comentarios Reales*

Cuadernos de Humanidades 15 (2008)

Manuel Prendes. ***Ribeyro: el escritor en su telaraña***

Ángel Esteban. ***Reordenando el caos: las manos como elemento estructurador en los cuentos de Ribeyro***

Crisanto Pérez Esáin. ***Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo***

Víctor Palacios Cruz. ***Ribeyro: la mirada y la palabra. La escritura como comprensión de la vida***

Jorge Coaguila. ***Lo trágico y lo cómico en Julio Ramón Ribeyro***

Irene Cabrejos de Kossuth. ***Cuando Julio Ramón hace reír (el humor en «Relatos santacrucinos» y «Solo para fumadores» y «Ausente por tiempo indefinido»)***

César Ferreira. ***Imágenes de Europa en la obra de Julio Ramón Ribeyro***

Nazaret Solís Mendoza. ***La degradación humana en el cuento «Los gallinazos sin plumas»***

Fabiola Bazán Navarro. ***«Tristes querellas en la vieja quinta». Una lectura espacial***

Óscar Omar Terrones Juárez. ***El narrador en «Crónica de San Gabriel»***

Janet Parra Domínguez. ***Ludo Tótem: un geniecillo nada dominical***

Juan Ramón Ribeyro. ***Vida cotidiana de un escritor. Un testimonio personal sobre Julio Ramón Ribeyro***

Gonzalo de la Puente Ribeyro. ***Entre bombazos del terror y de la gloria***

Julio Ramón Ribeyro. ***Conferencia en el Banco Continental***

ISBN: 978-9972-48-121-5

9 789972 481215

UNIVERSIDAD DE PIURA

Facultad de Ciencias y Humanidades